



# القاهرة

أدب • فكر • فن

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر • العدد ٩٥ • ١٠ شوال ١٤١٩ هـ • ١٥ مايو ١٩٩٩ م

عدد ممتاز عن المسرح



• الثمن ٧٥ قرشا •

أزهار الداليا للفنان العالمى رينوار .





٣ حافظ إبراهيم والمصرح ..... د. إبراهيم حمادة

٨	الإعداد الدرامي من أجل المسرح - ماركودي ماري
١٦	الدراماتورجيا المعاصرة - توماس أنجفاري
٢٢	الحوار الدرامي بين الفن والفكر
٢٦	المسرح السياسي - أروين بركاتور
٢٩	بداية الطريق إلى النظرية للمسرح في ١٩٢٦/١٨
٣٤	مقابلات سيمبوطية بين المسرح والسينما - هنري والد
٤١	الفولكلور، وفن الدراما
٤٨	التراث الشعبي في مسرح القبايل
٥٣	الرؤية الفكرية في مأساة الحلاج بين الصوفية والثورة
٥٨	سيمبولوجيا المسرح - باتريس باليز
٦٥	قراءة نقدية لبعض أعمال نعمان عاشور
٧٦	الفرائدكو آراب

٨٣	أحلام سلطانية
٨٨	وليف
٩٢	السير خلال الأعشاب البرية - إيان هاملتون

١٠٨	انقلاب في مسرح القطاع الخاص
١١٢	حول عرض أهلا بيا كواك
١١٦	الحامى والحرامي
١١٨	ذقة زار بين المصحة النفسية والمصحة المسرحية

٩٩	حوار مع د. محمد عتاي حول أزمة المسرح
١٠٢	آراء حول مسرح القطاع الخاص

١٢٣	ملاحم من الكوميديا الساخرة في المسرح المصري الحديث
-----	--

١٢٨	استراتيجية التشخيص في النص المسرحي
-----	------------------------------------

١٣٠	استئناف السكتى بعد نصف قرن
-----	----------------------------

١٣٤	المخرج والتصور المسرحي - أحمد زكي
١٤٠	مسرح نجيب سرور - عصام أبو العلا
١٤٤	دراسات في المسرح - أمين العيوطي
١٤٦	قراءة في مسرحية محاكمة رجل مجهول - د. عز الدين اسماعيل
١٤٩	ملاحم كلاسيكية في اختائون - أحمد سويلم

١٥٣	جولة في معرض صبري منصور
-----	-------------------------

١٥٦	تعليق على كلمة اسلم في يوم المسرح العالمي ٣/٢٧ ج. ع. حافظ
-----	---

الأشياء الجديدة

الدرامات

نصوص مسرحية

من عروض الموسم

حوارات وتحقيقات

رسائل جامعية

من المجالات العربية

من المجالات العالمية

من المكتبة

فنون تشكيلية

الصفحة الأخيرة

الثلث ٧٥ قرشاً

## القاهرة

رئيس مجلس الإدارة

أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

المشرف الفني

محمود الهندي

### الاشتراكات في البلاد العربية

الكويت ٧٥٠ فلساً . الخليج العربي ٢١ ريالاً  
قطر ١,٢٠٠ دينار . سوريا ٢١ ليرة .  
لبنان ٣٧,٥ ليرة . الأردن ٧٥٠ فلساً . السعودية  
٧,٥ ريالاً . السودان ٣٥٢ قرشاً . تونس ١,٩٢٠  
دينار . الجزائر ٢١ دينار . المغرب ١٨,٧٥ درهم .  
اليمن ١٥ ريالاً . ليبيا ١,٢٠٠ دينار . الدوحة ١٢  
ريالاً . الإمارات العربية ١٢ درهم . غزة القدس  
٧٥ سنتاً .

### الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد  
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالاة بريدية حكومية  
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

### الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨  
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد  
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨  
دولاراً .

### المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○  
كورنيش النيل ○ رملة بنولاق ○ القاهرة  
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لأعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر



# حافظ إبراهيم

## والمرح

كما ورد في مصدر آخر<sup>(١)</sup> أنه ترجم مسرحية «مكبث» للكسير ترجمة ثرية ، ولكنه لم يتم بطبعها ، أو تقديمها للتمثيل ، ومن ثم ، ساءت تحت مواظرة الزمن الثقيلة في الضياع مع غيرها من أشعاره .

أما العمل الإبداعي التمثيلي الوحيد الملحن عن نفسه فهو منظومة «ثيلية» التي وصفت بأنها دراما شعرية من فصل واحد ، وبأن حافظ إبراهيم وضمها بالاشتراك مع إسماعيل صبري<sup>(٢)</sup> .

- ويجئنا خبر نشرها مرة أخرى من الممثل والأديب المسرحي السوري عبد الوهاب أبو السعود (١٨٩٧ - ١٩٥١) . فيمد أن اشغل ممثلاً ثانوياً في فرقة جورج أبيش فترة قصيرة ، عاد إلى موطنه بالشام ، حاملاً معه بعض النصوص المسرحية التي كانت معروفة وقتذاك ، وكان من بينها نص يتعلق بأحداث جزء من وطنه هو المنظومة الثيلية ، التي صرفت باسم وجريش بيروت . وقام أحمد حديد - صاحب المكتبة العربية بدمشق عام ١٩٣٢ هـ (١٩١٣) - بنشر المسرحية ، على أنها نص شعري من فصل واحد ، ومن تأليف إسماعيل صبري وحافظ إبراهيم . وقد طبع هذا النص مع رواية تمثيلية أخرى عنوانها وشهداء الانتقام - أو قاتل أخيه من تأليف (أو بالأحرى إهداء) عبد الوهاب أبو السعود الذي وصف عمله بأنه «رواية

مترجماً من جان جاك روسو ، أما غالبيتها الباقية فتتوزل في جندى مليح» إنجليزي (؟؟) .

وهذا التصيب اليخس الذي ناله شعر الغزل ، ناله أيضاً فن المسرح ، رغم أنه كان - في أواخر القرن الماضي ، وأوائل القرن الحالي - مازال وافتدأ جديداً على الثقافة القومية الحديثة . وكان يسمى إلى التصرف عليه ، ومحاوخته بالتأليف أو الترجمة أو الإعداد ، شعراء كبار من معاصري حافظ ، مثل : محمد عبد المطلب ، وأحمد شوقي ، وعلي مطران وغيرهم .

وإذا ما فتشنا في أضاير المسرح المصري التاريخية ، ومصادر أخباره التي تتأكل عاماً بعد عام حتى تتوشك على التلاشي من فرط التجاهل وسوء الاستخدام والحفظ ، طالعنا إشارات قليلة مبنسة عن إسهامات حافظ إبراهيم المحدودة ، والتي لا تغري الباحث بالمثابرة والاستزادة .

لقد جاء في كتاب عن جورج أبيش<sup>(٣)</sup> ، أن حافظ إبراهيم ترجم مسرحية «الشهداء» للكاتب الفرنسي رينيه دي سانت آن ، وأن فرقة جورج أبيش قامت بتمثيلها . ثم أسك الكتاب تماماً عن التعريف بالعرض ، وتاريخه ، وظروفه الفنية .

مع أن فن الغزل من أشد موضوعات النظم العربي اجتذاباً للشعراء ، إلا أن حصته في ديوان شاعر النيل حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) تشغل ما يزيد قليلاً على ثلاث صفحات ، تنطوي على عدد نزر من المقطوعات القصيرة التي تشكل أقل من ثلاثين بيتاً . وربما كان ربع تلك الأبيات

حافظ إبراهيم





زغلول وزير المعارف وتشدك - فقد  
افتتحت نشاطها المسرحي العربي بهذه  
(التعليق) ليلة الثلاثاء التاسع عشر من  
مارس عام ١٩١٢ ، على أن يختص إيراد  
الحفلة كله لصالحا المدون الإيطالي . وفي  
ليلة الخميس الحادي والعشرين ، بدأت  
الفرقة موسم نشاطها المسرحي العام الذي  
تمجهز له ، بتقديم مسرحية «أوديب» ،  
وفي الخامس والعشرين عرضت مسرحية  
«لويس الحادي عشر» ، ثم مسرحية  
«عطيل» ليلة الثلاثين من نفس الشهر .

•••

وتقع «منظومة ثقيلة»<sup>(٨)</sup> ، أو «جريح  
بيروت» ، في مشهد شمسي حواري  
واحد ، تؤديه أربع شخصيات ، هي :  
الزوج البيروت الجريح ، وزوجه ليل ،  
ورجل عربي في صحبته طبيب ، كانا  
يتجولان مع جماعة غير محددة الهوية . ولا  
يتطوى المشهد على أية معلومة تعين مكانية  
الحدث أو زمنه ، ولا على أي إرشاد  
مسرحي يوحى بإبعاد الشخصيات ، أو  
يشير إلى تحركاتها ، أو يصف انفعالها ،  
على النحو المألوف في النصوص المسرحية .  
وإذا كان من الصعب تلخيص النص  
المسرحي العادي على نحو متكامل ، فإن  
الأمر يبدو أشد صعوبة وميلقة بالنسبة إلى  
المنظومة الشعرية ، اللهم إلا عن طريق  
الإيجاز يوميض بعض معاني أبياتها .

ويستهل المشهد بقصيدة طويلة تتألف  
من تسعة عشر بيتاً ، يخاطب فيها الجريح  
البيروت زوجته ليل الوالدة المغلوبة على  
أمرها ، ويلوم نفسه على أنه سيموت دون  
أن يقضى حتى بلاده في الدفان عنها . ثم  
يشتم البغاة الأثمين الذين اغتصبوا على وطنه  
الحبيب الجدير بالفداء ، والذي كان مرتع  
طفولته ، ومهد فرامه بزوجه :

بيروت مهذب غرامسي  
فيها وفيك صبيوت  
جبروت ذليل شبسان  
لها ، وفيها جريبت  
فيها عرفتك طفلاً  
ومن هواك انتشيت  
ومن عيون زبانا  
وعذب فيك ، ارتويت  
فيها (الليل) كبناتي  
ولي من المزيبيت

وترتد عليه ليل في الكدور مثالي تشدك  
أبيات من نفس فلورن والروزي ، مما يخلق  
في الثنائية الموسيقية للتأليف . وفيها تنادي  
الزوجة لو تتألمح أن تقتديه بعمرها .

فيجيبها الجريح المضحى بقصيدة أخرى  
طويلة ، تبلغ ثمانية وعشرين بيتاً - ولكنها  
يروي يخالف سابقة - يوصي فيها زوجته ،  
بأن تكفكف دمعها ، وتهدأ له قبرا على فرا  
ليلان ، وتمد به لوحاً تنقش رقه ، أنه راح  
ضحية قرصان البحر الفاديين . ثم يجيب  
المتضمن الجنياء الذين قرأوا مدهورين من  
ضربات الفرسان المدافعين عن طرابلس :

قرصان بحر نولوا  
من حومة السيدان  
لم يخرجوا قيد شبر  
من مسبح الحبشان  
ولم يطبقوا ثباتاً  
في أوجس الفرسان  
فشمروا لأنتقام  
من غافل في أماني  
وسودوا وجه رومنا  
بالكيد لجيران  
تبنا لهم من بطنات  
فروا من المشبان



● أحمد شوقي ●

كما يتضح - في نفس القصيدة - لو أنه  
على ليل في الغمرك وقد استودع مجده وكأمة  
الزبان . وقد قد أدت مغزواته بحضارة  
الغرب ، ويذكر مرة أخرى من المدون  
المعاصر ، المستودع الإنسان بالإنسان ،  
ومعاً ما كانت له مساهمة الجيوان ، ثم يبنى  
قصيدته - الفككة الأغراض - بمنطقة  
خطية للإيطاليين والأتراك المتحارين :

يا قوم التجيل (عيسى)  
وأمة القرآن  
لا تقتلوا المشرق حفيداً  
فالمكك للديان

ولا نجد ليل في جيبها ما ترد به على  
مطولة زوجها ذات المصان المكرورة ،  
وتتشبه برؤية أناس قاصدين نحوها .  
وبعد ذلك لا يتكلم عنهم إلا رجل عربي ، ثم  
طبيب بثلاثة أبيات فقط مرة واحدة حتى  
نهاية المشهد .

وما يتسمع العربي إلى أين الجريح الذي  
يشكو الأسى واللوعة ، يسأل الزوجة عما  
أصابه . فتخبره بأنه إحدى ضحايا  
الحاتين الذين صبرا عليهم الرزايان دون  
رحمة ، ثم تطلب منهم أن يتفقدوا آلام إذا  
استطاعوا إلى ذلك سبيلاً . فيطعن  
الطبيب ، ويعلن على الضاحرين بأن  
الجريح ميتوس من شفاته ، وأنه سيموت  
بعد لحظات وطف الشباب حزناً .

وهنا يتخلع قلب العربي غضباً -  
وكالمادة التي مازلتها تمارسها في حياتنا  
العملية والأدبية - يلقي مطولة شعرية في  
خسة عشر بيتاً ، يتند لها بالمتدين ،  
ويمازهم بالجويع ، والوحشة ، والفدر ،  
والتكر لأجناد جلودهم القدامى :

أف لقوم جباغ  
قد أزعجوا العالمينا  
قراهم أين حلاوا  
ضرب بقدر المتونا  
عقوا المروءة ، ملوا  
مفاعير الأولينا  
عاثوا فسادا وفروا  
يستعملون السفينا

كما يتهمهم بالإساءة إلى الغرب ،  
وبسائل أوروبا عن معنى حضارتها التي  
تدعيها ، ويؤكد رضاه قومه بعيشهم  
وقائعهم وسبلاتهم ، ثم يبرهن عن مشاركته  
أحزان «مسرة» . وقد كان - وتشدك -



مطران الروم الأرثوذكس، ومهتأ بمداواة جرحى المدون :

إننا نرى فيك عيسى  
يدعو إلى الخير فينا  
قربت بين قلوب  
قد أوشكت أن تُبينا  
فأنت فخر النصرى  
وصاحب المسلمينا

ثم يطلب الجريح من زوجته المسكنة -  
وقد تحمدت معانيه - ألا تند به ، لأن  
الطيب يائس من شفائه ، كما أنه يحس قلبه  
يهمس بتلك النهاية الوشكة . وقبل أن  
يسلم الروح يهتف بحياة بسلامه (ولن  
أقضي ، ونحيا بلادي ، .

وهنا يفرغ العربي منتفخ الأوداج - مرة  
أخرى - ويروح يثرى الميت في مقطوعة  
قصيرة ، ويصفه «بالهامة» ، ويأمله كان  
«لذبا» ، طويل التجاده ، ويأمله كان «رجاء  
البلاد» . وكان أول بالزوجة الأرملة التي  
عاشت زوجها ، أن تقوم بهذا المديح  
والرثاء بدلًا من الغريب الوافد الذي لم يره  
قط إلا منذ لحظات ، ولكن ما الحيلة في  
شعر الرثاء التقليدي ، الذي يتال آلياً ،  
ويستعرض محاسن الميت ، ويعمد فضائله  
التي لم يكن للشاعر بها أية خبرة على  
الإطلاق .

ثم يطلب العربي من الضحية - كعادة  
النظاميين والخطباء في مثل تلك المواقف -

أن ينام هائلاً مطمئناً ، لأن أحفاده لن تحمد  
أيداً ، إلا بالانتقام الربيع :

فيأشبهداً رَمَتْهُ  
غداً كُراتُ الأعادي  
نم هائلاً مطمئناً  
فلم تسم أحقادي  
فسوف يُرضيك ثأرُ  
يُذيبُ قلبَ الجهادِ  
وهذا الوعد والوعد العُشان ، تنتهي  
المنظومة التمثيلية .

\*\*\*

عندما وضع حافظ إبراهيم (ثليلته)  
تلك لم يكن أحمد شوقي قد نشر من  
مسرحة غير وعلى بك الكبير ، أو دولة  
المالكة ، عام ١٨٩٣ . إلا أن التحولات  
الدرامية المتاحة في اللغة العربية لم تكن  
قليلة . وكان في مكتبة شاعرنا الإطلاع  
عليها ، والتشبع بروحها ، وبما يمكن أن  
تحمله في نفسه من آثار مغموبية وشكلية .  
فالفرق المسرحية النشطة آنذاك ، كانت  
تنتقل على محاولات المؤلفين المحليين ،  
وعلى اتجاهات المترجمين الصحيحة أو  
السيئة ، وإعدادات المقتبسين . ومن  
ثم ، كانت هناك نصوص مسرحية تخرجها  
الطابع ، وأخرى مقدمة في دور العرض ،  
يمكن للأديب النشئ أن يحاكيها ، أو ينسج  
على منوالها . من ذلك مثلاً - عروض  
فرق : صنوع ، والحيايط ، وقرداح ،  
وفرع ، وسلاسل حجازي ، وترجمات :  
محمد سمود ، ونجيب الحداد ، وأديب  
اسحق ، وعبد الفت ، وإعدادات :  
عبد عثمان جلال ، وإذات : الغناش ،  
وأحمد خليل القباني ، وعبد المبادي ،  
واسماعيل حاصم ، ومحمد عبد المطلب  
وغيرهم من الأدباء الذين انتدبوا إلى  
ميدان المسرح .

إلا أن مزاج حافظ إبراهيم الشخصي أو  
ثقافته الخاصة ، لم تكن تزعج إلى الفنون  
الدرامية ، لا كحاصل تفتيش ، أو مجال  
إبداع . ولهذا ، لا يسلب عليه هذا  
المعروف ، أو الاكتفاء بمحاولات جد  
محدودة في الترجمة بصفة عامة ، والأخطار  
التي وضع هذه المنظومة التمثيلية بناء على  
(طلب خلاص) .

والتوان الذي اتخذه حافظ - بحق -  
لعمله الأدبي ، يكاد يتبادل شكلاً ومحتوى

مع ما نطلق عليه الآن مسمى «حوارية  
شعرية» ، أو «قصيدة حوارية» ، لأن  
العناصر الماهوية التي تتجهر بها الدراما  
كجنس في متغير مفقود . فبالإمام العام  
للمنظومة - وإن بدأ حوارياً كالشعرية -  
إلا أنه يؤكد بيناته الداخلية والخارجية أنه لما  
يزل ضرباً من القصيدة الذي يعنى فيها  
الشاعر بالإيقاع التكراري ، والكلمة ذات  
الجرس الإنشادي المصل ، والتعبير  
البليغ ، والمعانى النظامية التقليدية ،  
والتواجد الذاتي في كل مقولات  
الشخصيات ، دون محاولة الخروج  
المستطاع عن الذاتية ومعطياتها  
الانطباعية ، كما تتوضع كل شخصية ،  
وتستغل بسمات خاصة . وهذا ، غابت  
عن هذا البناء التقصيدي أدوات الصنعة  
الدرامية المجددة للأحداث ، التي تركز  
على حبكة ذات فصل متفاعل في ذاته ،  
وتتصهر فيه القصة ، والشخصيات ،  
والأفكار ، واللغة ، والمناسخ الخاص في  
جسم عضوي متوحد متكامل . أما البناء  
في منظومة شاعرنا التمثيلية فيبقى - في  
مجملة - على تنال الأبيات الشعرية  
الفصلانية للنكهة والوصف والتركيب وإن  
توزعت على عدد من الشخصيات التي  
تقول ولا تتخخص .

وإذا ما تجاوزنا افتقاد الحبكة الدرامية -  
لا الحبكة القصصية - إلى تصوير  
الشخصيات المشتركة في الأداء ، ألفهاها  
فرديات تلقى مقطوعات شعرية في  
موضوعات متسلسلة . وهذا ، يمكن بتر  
كل مقطوعة من سياقها العام ، ودونها في  
تضاضيف ديوان حافظ إبراهيم الغنائي  
القصم ، مع وضع عنوان مناسب تستغل  
به . أما الشخصية الدرامية المصنعة على نحو  
سليم ، توحى بحملة مواضعها المسرحية ،  
بإبعادها القرابية والاجتماعية والنفسية  
الخاصة بها ، ولا تكون مجرد أسطوانة ،  
ممتعة بصور الشاعر الإنشادية الطابع ،  
والمألوفة للمخ في الديوان الشعرى العام .

إن الجريح المهاقات الذي يلفظ أنفاسه  
الأخيرة ، حله المؤلف حلاً على أن يلقي  
وحده تسعة وأربعين بيتاً من الشعر ، بينما  
غضت الشخصيات الثلاثة الأخرى ببقية  
أبيات التمثيلية التي تبلغ ستة وثلاثين بيتاً .  
ولو كان هذا الجريح مشتركاً في قتال ضارب  
دفاعاً عن وطنه ضد هجوم المعتدين - كما



الآيات التي استشهدنا بها من قبل ، ولا نود تكررهما . ولا عجب في ذلك ، فإن شاعرنا الكبير كان في طليعة شعراء عصره الغنائيين المميزين ، ومن أوفرهم فصاحة وأصالة .

ولكن إذا ما تغرّبت المنظومة عن صلاحية التوظيف المسرحي بسبب طغيان الروح الغنائية ، والانقراض إلى الصنعة الدرامية ، فإنها لا تزال صالحة - كشعر إنشادي محاورى - لتدريب طلاب المدارس على فن الإلقاء باللغة العربية الفصحى ، حيث يتوافر الإيقاع المباشر المنقطع ، والكلمات الصحيحة لنقياً ونحوياً ، والانفعالات البسيطة غير المعقدة ، والروح الخاطئية التي تستفزّ الخناجر الغضة الناشئة

## إبراهيم صادة

### هوامش الدراسة :

- ١ - سعد أبض . جورج أبض . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ١١٨
- ٢ - يوسف أسعد داغر . معجم المسرحيات العربية والمعربة . بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٨ ، ص ٥٠٣
- ٣ - تضمناها كتاب : بغية الممثلين . نشره سليمان حسن القبائل . الاسكندرية : مطبعة غرزوزي ، ١٩١٢
- ٤ - تديم معلماً محمد (دكتور) الأدب المسرحي في سورية . دمشق : منشورات مؤسسة الوحدة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٢
- ٥ - جريدة والأهرام الأربعة ٢٠ / مارس / ١٩١٢
- ٦ - مرجع سابق ، ص ١١٨
- ٧ - ديوان حافظ إبراهيم . ضبطه ، وصححه ، وشرحه ، ورتبه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإيباري . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٧ ، ص ٥٢٥
- ٨ - نفس المرجع (منظومة تنثيلية) ، من ص ٣٨٣ - ٣٩٠

يقضى الموقف الدرامي الطبيعي - وكان جرحه المميت نتيجة استيصاله وشجاعته ، لئلا يسطلا مؤثراً ، يمجّده الأشعار والمسرحيات وفنون التحت والتصوير والموسيقى ، ولكنه هنا مجرد (ضحية) من الضحايا الذين تعرضوا للقتال المشاوية التي كان الأسطول الإيطالي المغير يقذف بها من البحر . ويتجرّد هذا الجريح من القيام بعمل بطولي إيجابي يتضرّد به ، أصبح شخصاً عاماً يجرّك بما دهاه في الزاين عاطفة الرثاء والتأسي ، ولا يثير فيهم الإعجاب والاشفاق والخوف كالبطل الإيجابي المتفرد بعمله في المسرحية المأسوية مثلاً .

ولقد صاغ حافظ إبراهيم منظومته كلها في البحر المبحث العمودي الذي كان يكثر التصديق فيه . ولم يحاول في محاوراته أن يجعل شخصية واحدة تنطق بيتاً مفرداً ، أو شخصيتين - أو أكثر - تتفاسان بيتاً واحداً من الشعر على النحو المألوف عند شعراء الدراما - كشوقي مثلاً - مما يجعل التحوير يجري في سهولة وسرعة ويوحى الواقعية ويكسر حدة الإيقاع . وإنما كانت كل شخصية تنطق بتصهيها من الآيات الكاملة ، المؤطرة بالصيغة الغنائية الخاطئية .

وهذا الانحسار داخل بحر قصير واحد ، وبعدد محدود جداً من القوافي ، تولدت إغلاقات المنظومة على نحو جدير رتيب . فالجريح - مثلاً - يلقي مرة قصيدة طولها تسعة عشر بيتاً ذات وزن وروي واحد ، ولا يلت - مرة أخرى - أن يعاد إلقاء قصيدة ثانية طولها ثمانية وعشرون بيتاً ، ذات وزن وروي واحد ، ثم يلقي بيتين اثنين يفتتح بها حياته من روي آخر ، تشاركه في أبيات الرجل العربي الخمسة التي ينهي بها التنثيلية . وعلى هذا ، كانت المنظومة التي تتألف من خمسة وثلاثين بيتاً عمودياً صحيحاً من الشعر مصافحة في وزن واحد ، وأربع قوافي مختلفة .

ومن هذا المتطوّل القصائدي ، نلاحظ أن أعراض الشعر الإنشادي التقليدي الموروثة - كالحساسية ، والمجاهة ، والمدح ، والرثاء ، والغزل ، والوصف ، والحكم - تكاد تكون كلها متوافرة في المنظومة ، والتمثل بذلك يمكن إدراكه في

موضوعات هذا العدد المتأخر الخاص ، لا تتناول جانباً واحداً من جوانب المسرح المختلفة ، كما يقضى التخصص الأكاديمي ، وإنما أترناها شاملة ، وبلا تحديد ، وذات أبعاد متنوعة .

فمع الموضوعات التنقيفية الأجنبية المترجمة - التي تعالج بعض المفاهيم الدرامية والمسرحية - أضفنا إشارات جادة ومثمرة إلى ماضي المسرح المصري الذي لا يزال حقلًا غفلاً ، في مسيس الحاجة إلى إرتيادات بين حين وآخر حتى يتم تأريخه ولو على نحو متقطع .

كما لم نغفل نشر نصوص مسرحية ، أو التعرض لعيّنات من عروض الموسم المسرحي في القطاعين العام والخاص . وفي حدود المساحة الضيقة ، قدمت المجلة تحليلات تعريضية لبعض ما أصدرته الطابع من منشورات تتعلق بالمسرح . هذا إلى جانب الحوارات والرسائل الجامعية الخاصة بذلك .

إننا نأمل أن يكون هذا العدد قد أنتج خطوة أخرى نحو غاية المجلة التنقيفية الجادة ، وانجهدت باهتمام نحو ادب المسرح وفكره وفته . والله ولي التوفيق

هناك ارتباط ليس داخلاني الحبان بين  
مصطلحين لسا معتادين تماما عل رؤيتهما  
مرتبطتين ، ألا ، وهما الاعداد الدرامي  
والمترج . ومن المهم يادى ذى بده أن  
نحدد المصطلحات الآتية :

الإدلاء على أنه عمليّة قد تحدّثت معانيها من قبل بطريقة دقيقة حاصرة - عن طريق المدرسة والذين قاموا بها - بل أيضاً على أنه عمل يتنمّذ المتفرّج في ظروف استقلال نسبي . أو على حدّ تعبير « فرانكوافيني » مؤخراً ، في ظروف « آليّة ذاتيّة مبدعة ذات ضوابط وقود » ( ١٩٨٥ - ٣٥ ) .

إن الاستقلال الجزئي أو النسبي لكل من يقومون بالأعداد الدوامي (أي المخرج ، والكتاب ، والممثل ، والمتفرج ) تدل على أن الجميع يعملون معا في تكوين الأداء ويجب النظر إلى عملهم هذا على أنه إنجاز متبادل قد يعدل أحيانا من اختصاص كل منهم .

وإذا ما نظرنا إلى التفرج بصفة خاصة  
وجدنا أن استعمال التفرج النسبي إذا  
ما جعلناه استقلا لا يعمما من كل قيد  
لكن معنى هذا الاختلا بالتوازن بين  
التحكم والحرية ، فهذا التبادل الجلي  
القيود التي فرضها النص بقيمة الجمالية  
وبين الامكانيات التي تركت مفتوحة لأولئك  
الذين يتقنون العمل بمقتضى نوعا من التوازن  
واللهي يشكل ماهية الخبرة الجمالية  
ويكسبها حيوية .

ونحن نستطيع في نطاق المجال النظري  
فحسب أن نفضل هذين الأعدادين  
الدراميين من أجل التفرج ، فنقول أن  
الأول سليبي (أي موضوعي) والآخر إيجابي  
فعال (ذاتي) . والواقع أننا سرعان  
ما نمتصحن على أنهما برتجان ارتباطا وثيقا  
ويؤثر كل منهما على الآخر تأثيرا مباشرا  
بحيث يستمد كل منهما قوته من مجال  
البلد الأساسيين الذين لا غنى عنها . فهما  
مثلي وجهي العملة إذا اجتمعا سويا شكلا  
عاملة الأداء « والعلاقة المسرحية » .

وأحد جوانب هذه « العلاقة المسرحية »  
هو علاقة الأداء بالنسبة للمنتجز التي تعنى  
التمازج على جمهور المشاهدين عن طريق  
الأداء . فيحاول الأداء عن طريق أحدائه أن  
يقض موضوع العمل عمداً منطلقاً  
الاستراتيجيات الدلالية المحددة التي يحاول  
عن طريقها أن يوقع في روع كل منتزج  
إيقاعاً مستقلاً من التحولات المحددة ذهنية  
( معرفية ) وتأثيرات ( أفكار ) ، معتقدات ،  
انفعالات ، تيارات ، قيم . . الخ ) . بل  
إن الأداء قد يعمل إلى دفع جمهوره إلى أن

يتبنى أنشكالا خاصة من السلوك مثلا هو  
الحال في المسرح السياسي . وهذا المظهر  
الناشور من الأداء يمكن التعبير عنه في  
مصطلحات (الجيرافس جرماس) التي  
تقول بأن الأداء أو بالأحرى ، العلاقة  
المسرحية ، ليس معناها تعريف المتفرج  
بشيء Faire - Savoir أعني تبادل خالصا  
للمعلومات ، والوسائل ، والمعارف ، بقدر  
ما هي دفع المتفرج إلى الاعتقاد Faire  
- Faire ودفعه إلى الفعل croire  
أيضا .

وربما يوجد إضاح أبعد من هذا يتعين القيام به هنا : أننى حين أتحدث عن المعالجة المسرحية الناجحة ، لا أقصد المعالجة للمعنى الأيديولوجى التى يفتضحها المصطلح تقليديا قبل استخدامه فى علم الدلالة أو الإشارة Semiotics . ومعنى هذا أننى لا أبزى أن أشير بصورة خاصة إلى حالات كان فيها هدف الذين قاموا بأخراج الأداء المتحد هو الاغراء أو الاغواء . ولكنى أرفض بدلا من ذلك أن أبزى إلى الضوء جانبها جوهريا بوصفها من العلاقة القائمة بين الأداء والمتفرج كما هى فى الواقع : وهذا الجانب يعتمد بدوره على الطبيعة غير المتناسقة والتى لا توازن بينها لهذه العلاقة ، بالنسبة لأية مجهودات قد بذلت وسبيل فى المستقبل . هذه العلاقة ( بين الأداء والمتفرج ) لا يمكن أن تصعب أبدا علاقة متساوية

والجانب الآخر من العلاقة المسرحية  
المصاحبة للأولى تتكون من تعاون إيجابي  
فعال من جانب المتفرج .

فالتفرض باعتبارها أكثر من مجرد فعال  
بالنسبة للفرح من الوجهة المجازية، فإنه  
بالنسبة للأداء « صانع للعنان » نسبيا  
وبطريقة تلقائية، يمكن أن توضع موضع  
التفرض من طرف الجمهور فحسب. ومن  
الطبعي، أن تعاون التفرض لا يقصد به  
ملك الحالات النادرة التي تستدعي مساهمة  
مادة فعالة من جانب الجمهور، بل يقصد  
بها الطبيعة الفعالة باطنيا التي تبذل  
لها يقوم به التفرض بالنسبة للتفرض

وحيث يعدو كل من معنى « الإعداد الدرامي من أجل المتفرج » أحدهما على الآخر (ولو نظرياً) تنشأ المشكلات التي

تتعلق بمفهوم المتفرج النموذجي ، والمجال المسرحي كعامل مسيطر فعال في التلقي ، وأخيرا مشكلة تكوين انشاء الجمهور .

### المتفرج النموذجي

لقد تمت من خلال نظم متنوعة دراسة الكيفية التي يمارس بها نص من النصوص وظيفته من الوجهة الجمالية أو غيرها . وقد أصبح من المعتاد الآن أنه من الضروري التمييز بين نوعين من التلقى أو بتعبير أدق بين مستويين مختلفين من التلقى .

١ - المستوى الذي يعلو على النص بالنسبة للمتلقى العامل : وهذا المستوى من التلقى يتكون من الاستراتيجيات المقررة التي تنشط بصورة فعالة خلال محاولة فهم النص .

٧ - المستوى الداخلي : intra textual ،  
النص بالنسبة للمتلقى ( المفترض ،  
المثالي ، الواقعي ) ويشتمل هذا المستوى  
على الاستراتيجيات الموجودة داخل النص ،  
وطريقة التفسير التي يستهدفها النص والتي  
تتبع كتابتها في نطاقه .

يجب علينا أن نفهم من هذا أن المتلقى المفروض هو القارئ التأملي عند «بروتايكو»، حيث يقول ومن هنا فإن التأملي التأملي بالنسبة لي يمثل تكويناً مفترضا. وهو نظريا بسيطاً بعبارة جابجا ما بعد اللغة «فليس المقصود رؤية عمليات التلقي بالنسبة للمتلقي العمل على أنها أمر تمزمت موجود مسبقا وليس المقصود كذلك قراءة أفضل من حيث معايير القراءة ، ووثيقة الصلة بالموضوع أو صحبة وعلى كل متلقى نموذجي أن يبطئ فيها . فالقارئ التأملي بالنسبة ( لا يكو ) شيء مختلف تماما . أنه محاولة أن يذكري بأن الانتاج والتلقي بمرتين ارتباطا وثيقا ، وإن كانا لا يبطئان تماما . كما أنها محاولة الظاهر الشكل الذي يتبع هذه الرابطة الوثيقة بين الانتاج والتلقي أن توجد من كل آخر . وهو بتعبير آخر محاولة تهدف إلى أن تبين أن أي نص يطلب بتفصيله كشرط لا غنى عنه ، أنه لا يطلب بمقدرة متلقي التوصيلية الحقيقية فحسب ، ولكن يطلب به أيضا من حيث إمكاناته الخاصة لتلقي المعنى .

إن أي نص هو انتاج يتم في جانب إلى قدرته الاستقلالية على التوليد . وعندما اقترحت لأول مرة فكرة المتفرج



النمذجي ، كانت أهدافه في نفس  
أهداف (ايكو) ، ألا ، وهي :

١ - أن أبن أن انتاج الأداء وتلقيه -  
حتى إذا استقل كل منها عن الآخر - فإنها  
مرتبطان ارتباطا وثيقا .

٢ - أن أبن بأكبر قدر من الوضوح  
الطريقة والدرجة اللتين يستهدف بها الأداء  
مخاطبة الجمهور . وهذا يعني أن أبن  
بوضوح بآية طريقة وإلى أي درجة يحاول  
الأداء أن يكون نوعا معينا من التلقي وأن  
يحمده مقدما ، كجزء من التكوين الداخلي  
وأي تفتحاته . ولما كنت لا زلت اتبع إرشاد  
(ايكو) (١٩٧٩) فإني قد اخذت قبل  
كل شيء ، بعين الاعتبار هاتين المشكلتين في  
مصطلح علم الأنواع الذي يتراوح من  
ضروب الأداء المغلقة إلى ضروب الأداء  
المتفوحة . وتستهدف ضروب الأداء المغلقة  
متلقيا عددا تمام التحديد وتتطلب أنواعا  
عددة تمام التحديد من القدرة ( الموسوعية ،  
والإيديولوجية ، الخ ) حتى يتلقاها المتلقي  
تلقيا ( دقيقا وتقع من نفسه في موقعها  
الصحيح . وهذه هي الحال الغالبية في  
أشكال معينة من المسرح القائم على نوعية  
معينة ، كالسرح السياسي ، ومسرح  
الأطفال ، ومسرح المرأة ، ومسرح المرح ،  
ومسرح الشارع ، والمسرح الرافض ،  
والسرح الصامت ، وهكذا . ويدرك الأداء  
في هذه الحالات غرضه عندما يتطابق  
الجمهور الموجود بالفعل مع الجمهور المنشود  
الذي يستجيب إلى الأداء بالطريقة  
المرغوبة . ولكن إذا ما حدث أداء مغلق  
بالنسبة لتفرض بعده من المتفرج النمذجي ،  
فإن الأمور تتحول إلى مالا يحمد عقباه :  
تصور مثلا سلوك شخص يتألف أثناء أداء  
للأطفال أو استجابة رجل شديد التزمت  
والاحترام إزاء فرقة منوعات تضمن شيئا  
من الاباحية ، أو رجلا رجعيًا يجد نفسه إزاء  
أداء نسوي .

أما ضروب الأداء المفتوحة فإنها تقف في  
الجانِب الآخر من القائمة إذ أن ضروب  
الأداء المفتوحة تحاول أن تخاطب متلقيا غير  
محدد الملامح تحديداً تماماً ، وغير معرف  
تعريفًا واضحًا في مصطلحات المضمون  
الموسوعي للنص ، أو المستدري  
الإيديولوجي . في أي أداء مفتوح نأج  
يكون التلقي كما يكون التفسير الذي ينشده  
مخرجوا المسرح عددا من قبل تمام

التحديد . بل يجدر القول أنه بصرف النظر  
عن القيود التي يقتضيها النص ويختمها ،  
فإن الأداء سيرك المتفرج حراً بدرجة تزيد أو  
تنقص ، وإن يكن لا يزال يقر للملي الذي  
يجب أن تضبط الحرية في خلاله - أي أبن  
يجب تشجيعها ، وأبن تتم قيادتها ، وأبن  
يلزم أن تتحول إلى فكر متأمل حر يفسر  
الأشياء<sup>(٤)</sup> .

إن افتتاح نص من النصوص يمكن أن  
يكون مرتبطا بعلامات الأداء القائمة على  
قوانين لا يشترك في صنعها المتفرج ، أو  
يقاس بها إن أمكن . والاشارة الواضحة في  
هذا الخصوص هي المسرح التجريبي و  
« مسرح البحث » في جميع أشكاله  
المتنوعة .

ابتداءً من مسرح الطليعة التاريخي إلى  
ما بعد ذلك . وهناك حالة أخرى أشد اثارة  
للإهتمام ، هي مثل على تقاليد المسرح غير  
العربي حيث يهدف الأداء العادي إلى أن  
يترك الكثير من حرية التفسير للجمهور ،  
ولا يعتمد إلى أن يفرض عليهم قراءات  
محددة . كما هو الحال في المسرح الهندي  
الكلاسيكي كاثا كالي ، وباليينز ، والمسرح  
الراقص ، كاسوكي ، إلى مسرحيات  
« النوه » فإنها تتطلب بوجه عام مستويات  
متنوعة من الفهم ، وإن لم تكن دائما ذات  
أهمية أو قيمة متساوية ، فكلها تستطيع أن  
تتعامل مع ما هو موجود بالفعل ، في  
الأداء ، للحصول على نوع من الكسب  
الماعني أو الذهني .

عند هذه النقطة يتضح أن قائمة أنواع  
الأداء المفتوح لا يسهل تحديدها لأنها يجب  
أن تشمل على استراتيجيات عديدة متنوعة  
للتعامل مع المتفرجين وللتحكم مقدما في  
فهمهم للأداء . ومن هنا فإننا يجب أن نفرق  
بين نوعين من الأداء المفتوح .

هناك من جهة : نصوص الطليعة أو  
الأداء التجريبي التي لا يؤدي « افتتاحها »  
أعني تأليفها الصائم وتثبيتها المتك  
لاستراتيجيات القسرة - إلى أي زيادة  
حقيقية في مجال المتفرج المرفوب فيه ونوعه .  
بل يؤدي بالأحرى إلى انخفاض مؤسف  
يزيد أو ينقص في هذا المجال . ويحدث هذا  
الانخفاض عندما يحتاج التعاون المطلوب  
من جمهور من كالأ « التفرات » في النص ،  
والتحقق الفعل لامكانيات النص من حيث

دلالات الألفاظ وتطورها إلى متفرج ذي  
كفاءة موسوعية ، وإيديولوجية غير محددة .  
وفي حدود هذا المعنى لا يصح شيء أشد  
اختلافاً من عمل متفرج على حد تعبير  
ايكو . " in opera aperta " . إن عمل  
جيمس جويس المدعو "Finnegane Wake"  
الذي يعتبر واحدا من أكثر  
النصوص افتتاحا في أدب العالم بسبب القدر  
العظيم من الفراغات التي يتركها العمل كي  
يملأها القارئ، يجد بصورة مؤسفة من عدد  
القراء ونوعيتهم القادرين على أن يتدججوا  
اندماجا ناجحا في تحققة الفعل من جهة علم  
دلالات الألفاظ وأدوات التوصيل .

كما أننا نجد ، من جهة أخرى ،  
نصوص أداء وأشكالا مسرحية يلتقي فيها  
هذا الانفتاح من الامكانيات التفسيرية مع  
انفتاح حقيقي من المتلقي . يؤدي هذا  
اللقاء إلى زيادة حقيقية في عدد المتفرجين  
المؤثوق بهم وفي أنواع التلقي الخيرة التي  
تتكافأ مع نص الأداء . فقد ابتكر المسرح  
الهندي التقليدي مثلاً - بحسب المعالجة  
النظرية التي قسام بها ناثاناساسترا  
Natyasastra ما يمكن كل فرد من أفراد  
الجمهور من أن يجد فيه ما يثير اهتمامه أكثر  
من غيره دون تسخيف أو تحريف للدراما  
أثناء العرض .

أعتقد أننا نجد عند هذا المستوى بالضبط  
الاختلاف الأساسي بين المسرح التجريبي  
والسرح الطليعي . . والمجال مشغول الآن  
بالمسرح العالي الجنبدي ، الذي اقترح  
[ أوجينوياربا ] ، منذ سنوات قليلة تسميته  
« المسرح الثالث » The third theatre .  
في مسرح الطليعة ، الذي نجد أنه إذ  
يعارض مخلصا الوسائل السلبية والمقننة  
للاستهلاك الموجودة في مجرى المسرح  
الرئيسي ، قد انتهى غالبا إلى انتاج أعمال  
قد أحدثت لفئة قليلة مقصورة على جماعة  
منقاة من مرتادي المسرح ذوي كفاءة خاصة  
Super Competent . وعلى أية حال ،  
فإننا نجد في المسرح الثالث [ لباريا ] أن  
الهدف - وإن لم يدرك دائما - قد أنجبه  
باستمرار إلى ابتكار الوان من الأداء تتيح  
اصنافا عديدة حقيقية من التلقي ، أو  
وجهات نظر متعددة .

إلى هنا نكون قد قلنا القليل فيما يتعلق  
بالوسائل الفعلية والاستراتيجيات والحبرات

الفنية التي يكتمل بها الأداء من حيث تكوينه كمنطق ويتطلع إلى غط معين من التلقي ، أي موقف عدد محدد والضحك يمكن للمنتج أن يتصك به بالنسبة للأداء . وسنحاول الآن عنصرين متداخلين هامين من بين العناصر المدينة التي تشكل المنظر الدرامي ويستخدمها خروج المسرح بالنسبة للمنتج .

## معالجة الفراغ المسرحي والصلافة الفيزيائية بين الأداء والمنتج

من المعروف منذ وقت طويل بين الذين يمارسون العمل المسرحي أن الوضع المكاني الفعل للمنتجين خلال الفراغ المسرحي وعلاقاتهم بمظلة التمثيل له أهمية خاصة بالنسبة للطريقة التي بها يتلقى المنتج الأداء في نطاق هذا التكوين . وهناك قدر كبير من الإرشادات المسرحية والعملية فيها يتعلق بالمشاهد قد تجمعت في إيطاليا خلال القرن السادس عشر . فعند نهاية القرن التاسع عشر ومع ارتفاع ذروة المنتج ، كانت هناك حاجة ماسة متزايدة لإجراء تغييرات على المعايير المسرحية التي كانت قائمة حينذاك . فقد اقتضى الأمر القضاء على العملية السلبية التي فرضها الأداء الصامت للزينة الطبيعية عن طريق المنصة . وقد بدأ هذا التعديل المبداي بمعالجة الفراغ المسرحي والعلاقة الفيزيائية بين الأداء وبين المنتج .

وقد أحدثت هذه التغييرات شكلين : أولاً ، الانفصال عن الخشبة المسرحية الإيطالية *boite aux illusions* بحيث انضى تماما الانفصال الذي كان قائماً بين منصة عمالية وبين المقاعد الأمامية فقد تم وضع كل منها بحيث يواجه أحدهما الآخر مباشرة . ثانياً البحث عن ترتيبات مكانية متبادلة متنوعة يمكن أن تحل محل علاقة المواجهة هذه التي تشغل على قدر من المسافة تفصل بين الأداء والمنتج ؛ ويعني هذا قبل كل شيء البحث عن طرق تقرب كل منهما أقصى ما يمكن من الآخر (مثل تلك الساحر ذات التصميم المركزي حيث يحيط الجمهور بمظلة التمثيل كما في « المسرح الشامل » (جروتوفسكي) أو الحل العكسي الذي جربه (أرتوين أرتو) في مسرح الفريد جاري حيث يكون المنتج محاطاً بالأداء (التمثيل) .



لم يتغير بهذه الطريقة شكل الفراغ المسرحي والعلاقة الفيزيائية بين الأداء والمنتج فحسب . بل إن الأداء نفسه قد تخلى مرحلة البحث والنظر في كثير من الحالات . لقد بدأ الأداء مضي على أنه شيء متحد الأبعاد يجب أن يدركه المنتج ككل . وقد أدى هذا إلى النموذج المتحد للأداء وإلى استخدام الستائر لهذا الغرض . وظل هذا الحال قائماً لمدة قرون في المسرح الغربي . وقد دخل نموذج الوحدة هذا الآن في أزمة عميقة . فقد اضطر المنتجون في حالات عديدة إلى الاعتراف بالطبيعة المتميزة والذاتية لتجربتهم للأداء ، هذه التجربة التي كانت مرتبطة حتى الآن ارتباطاً دقيقاً بوضعهم الفيزيائي ، والموقع الذي يشاهدون منه الأداء . إذ أن نفس المضمون الجمهوري إذ يشغل أماكن مختلفة في ليالي مختلفة ، سيروى أداء مختلفاً بمعنى الكلمة . ولن يتغير تفسير المنتج فحسب بل ستغير أيضاً استجاباته الانفعالية والذهنية قبل كل شيء .

وقد ذهب (مسرح البحث) لما بعد الحرب العالمية الثانية إلى مدى أبعد في عاولة استغلال إمكانيات التلقي المشروط الكامن في معالجة فراغ المنصة أو خشبة المسرح ، وخاصة العلاقة الفيزيائية للأداء

بالنسبة للمنتج . وغالباً ما ادخلت الساحر الإيطالية التقليدية في اعتبارها عامل الوسط للحيط السدى - وإن لم يكن في الأصل عبارة عن فراغات مسرحية ، إلا أنه كان يسمح لعلاقة الأداء بالمنتج بأن تنظم حسب الاحتياج ، بأكثر قدر من الملائمة والموافقة . وكان الهدف المشترك خاصة هو الحصول على أفراد الجمهور على تلقى أكثر إيجابية وأشد التزاماً إبداعاً .

ويمكن تحديد أحد الأشكال الفعوري التي أخذها هذا البحث على عاتقه بأنه محاولة استخدام المنتج كعنصر من عناصر الأداء ودمجه في الخيال الدرامي . فلم يكن كافياً فحسب إزالة كل الفواصل بين العالم بالأداء وبين المنتج من طريق دمج الاثنين ، أو عن طريق استخدام القائمين بالأداء لكافة أجزاء الفراغ ، واتجاوز الأداء في الجمهور مباشرة (كما فعل المسرح الحي في ٦٠٥) . ومن أجل الاستزادة إلى أقصى درجة من اندماج المنتج ذهنياً وانفعالياً - فقد بذلت محاولات تهدف إلى إعطاء الجمهور دوراً وأن يكون ثانوياً في نطاق الأداء نفسه . وهذا بالضبط ما حدث في المسرح الحي . عند إنتاج « أنتيجون » (١٩٦٧) فقد أصبح الجمهور هو شعب أرجوس في حرب مع أهل طيبة الذين يمثلهم القائمون بالأداء ، وعلى أية حال ، فلاحظ أن المساهم البارز في هذا الحبل هو (جروتوفسكي) فيما قام به من أداء في العروض الأولى لمسرحية «٦٠٥» ، وفي «فاوست» ١٩٦٠ حيث كان المنتجون ضيوفاً على مائدة البطول ، وفي «كوريانا» (١٩٦٢) حيث مثروا دور الزنلاء في عيادة الطب العقل التي يدور فيها الحدث ، وأخيراً في أكروروليس (١٩٦٢) حيث ظل الشاهدون نبيذ الحياة في حجرات الغاز بينما قضى القائمون بالأداء نعيمهم .

ولكن (جروتوفسكي) أطلع عن محاولة دفع الجمهور إلى المساهمة في الأداء واتقدها علانية . فقد وجدها غير مجدية كما أنها تطل وضع الجمهور تحت شروط خاصة . بل تقضي العقبات في طريقه وتمنعه من المساهمة .

وقد كون (جروتوفسكي) في (٦٠٥) نظرية العيرون مسرح المساهمة إلى مسرح الشهادة معتقداً أنها قلب أشد أصالة ،

يجرى بصورة أعمق من أى ادماج مادي  
للمتفرج في الأداء .

### تكوين انتباه المتفرج

إننا عندما نناقش الكيفية التي يعمل بها  
القانونون بالمرح للتأثير على انتباه المتفرج ،  
نأتى إلى ما يمكن أن يكون مفتاح كل  
استراتيجيات الأعداد الدرامى . . تلك  
الاستراتيجيات التي عن طريقها يؤسس  
الأداء علاقته بالجمهور . والواقع ، إننا إذا  
ما أخذنا بين الاعتبار ، معالجة فراغ  
المسرح وجدنا أنها ببساطة مستوى واحد أو  
مظهر واحد لاستراتيجية أوسع مدى بكثير  
المقصود بها تماماً هو هذا التكوين لانتباه  
المتفرج .

ونجد - أوجينيو باربا - وخرج مسرح  
( أودين ) أشد الرجال انجاذبية في التأكيد على  
الأهمية الحاسمة لعمل الأداء والمخرج في  
تكوين انتباه الجمهور . وهذا العمل يساعد  
في تحديد ما إذا كان الأداء يلتقى مع  
النجاح . وهو أمر حاسم بصفة خاصة  
بالنسبة للعلاقة التي يحاول الأداء أن يقيمها  
مع المتفرج .

وكما أتاح الأداء لأفراد الجمهور بأن  
يمزجوا خبرتهم بالخبرة التي تؤدى على المنصة  
تعين عليه أن يقود انتباههم بحيث لا يفقد  
المتفرج حاسة الاتجاه والاحساس بالحدث  
العالم والذي سيأتى . فلا يفقد الاحساس  
بتأثير الأداء في كل تحديات الحدث المائل  
أمامه .

ويمكن استخلاص الوسائل التي تسمح  
بهذا التكوين لانتباه المتفرج من « حياة  
الدراما » ( أى من الأحداث التي تجعلها هذه  
الحياة إلى المسرحية ) . ومن تكوينات  
التزامن اللحظى diachronic والتزامن  
التاريخي للشخصيات .

إن إعطاء الحياة للدراما لا يعنى ببساطة  
حركة الأحداث والتوترات الخاصة بالأداء  
بل تعنى أيضاً تكوين انتباه المتفرج بحسب  
إيقاعاته واستثارة لحظات توتره بدون أن  
تفرض عليه أى تفسير من التفسيرات<sup>(٢)</sup> .

وهذا أيضاً موضوع رئيسي في أشد  
أحداث جروتسكى نظرية وأحدثها عهداً  
١٩٨٤ في مؤتمر إيطاليا حيث أعلن أن  
القدرة على قيادة انتباه المتفرج تشكل مشكلة  
رئيسية في عمل المخرج ( ١٩٨٤ : ٣١ ) .

إن القدرة على قيادة انتباه المتفرج  
لا ترجع فحسب إلى التطبيق الصحيح  
والتوظيف لما نختاره منه . بل أيضاً إلى  
وضع العلاقة المسرحية في مكانها الحقيقي  
والاحتفاظ بها سليمة . فمتنبدلاً فقط يتحول  
الأداء من خليط مضطرب من العناصر  
المشتتة إلى نص أداء حافل بكل الامكانيات  
الكامنة في مخزونه وإتساقه . قد يبدو هذا  
معروفاً شائعاً بقدر ما هو صادق بالنسبة لأى  
نوع آخر من الخبرة الجمالية . وعلى أية  
حال . فإنه ليس هناك شك في أنه بالنسبة  
للأداء المسرحي ، نستدعى المواجه الحسية  
للذات المدركة لكي تبدل مجهوداً بالنسبة  
لهذا الأداء ، من حيث الكم والكيف .

إن ملامح النفس والسياق تجعل من  
الضروري تماماً أن ينصرف المتفرجون بل  
يستبعدون بعض المؤثرات الجماعية التي  
يتعرضون لها بطريقة متتابعة وعن طريق  
نص الأداء ( بفعل المتفرج هذا طبعاً بطريقة  
آلية ولا شعورية ) . ويصبح هذا مستحيلاً  
إذا ما تم العمل بنشاط على المظهرين  
الخاصين بعمل الإدراك الحسى Faire per-  
ceptif الذى يدعو بعض السيكلوجيين  
والتركيز الانتباهي ، و« الانتباه المتقنى  
Selective attention » وهناك آخرون  
يصفون هذه العملية نفسها بأنها انتقال من  
رؤية سلبية قد أثرت إلى مشاهدة حادة  
( التركيز )<sup>(٣)</sup> .

وأنه لما يستحق القول أنه بدون هذا  
التقطع الأساسى والانتقاء الذى يتم من  
طريق استراتيجيات القراءة الخاصة  
للأداء ، لا يتم إعطائهم معنى علياً أول الأمر  
ثم معنى كلياً فيما بعد . فليس العالم  
البلجيكي ( كارلوس فيندمانز ) مبالغاً  
عندما يجادل هذا الانتباه بأنه المولد الحقيقي  
للإنسان بالنسبة لنص الأداء .

كل هذا معروف بالنسبة للململين  
بالمسرح وقد كان كذلك دائماً . وقد انجهدت  
الجهود باستمرار إلى تبيان ما يدعوه  
( جروتوفسكى ) « خط الرحلة بالنسبة  
لانتباه المتفرج » . وهو نفس العمل الذى  
تقوم به في السينما عسمة الكاميرا ، وإن  
كانت الكاميرا تعمل بطريقة أكثر دقة ،  
أعني بقدر ما يريد للمخرج أو الذى يقدم  
بالأداء ويصر ( جروتوفسكى ) في هذا  
الخصوص أيضاً على أن للمخرج المسرحي

يجب أن تكون له « كاميرا غير مرئية » تلتقط  
لقطات مختلفة دائماً وتقود انتباه المتفرج نحو  
شئ ما .

### اللامع الذى تتعدد انتباه المتفرج

يجب علينا عند هذه النقطة أن ننحصر  
الكيفية التي يعمل بها المخرج والممثلون على  
انتباه المتفرج . فنسأل في حدود مصطلحات  
أكثر تحديداً ما يعنيه هذا اللماع الذى تحلده  
هذا الانتباه المتقنى الذى يعتبر الشغل  
الشاغل لتنتج المسرح وكان دائماً كذلك .  
ويجب أن يكون واضحاً في نفس الوقت  
المشكلة ليست مشكلة اجتذاب انتباه  
المتفرج بشئ ما بل إنها أيضاً صرف انتباهه  
عن شئ ما . للمعالجة يتوجدان معاً في  
أغلب الأحيان ويعتمد كل منهما على الآخر  
بقدر كبير . وغالباً ما يكون من الضروري  
صرف انتباه المتفرج عن شئ ما حتى يتسنى  
جذب هذا الانتباه صوب شئ آخر .

ويمكن أن نتطرق على هذين المظهرين  
مصطلحين فنيين هما : التركيز ،  
والنشتيت ، وإعادة التركيز .

### كيف يتسنى جذب انتباه المتفرج

كلنا نعلم عدد المصادر والمناسبات التي  
استخدمها دائماً العاملون بالمسرح من أجل  
تشيت انتباه المتفرج أو جذبها .

ففي القرن السادس عشر كانت هناك  
أنواع من الضوضاء أو نفخات مفاجئة من  
البوق تصدر من خلف قاعة المشاهدة



لصرف انتباه الجمهور عن خشية المسرح حيث كان يتم تغيير المشاهد في ثواني . وكانت الاضواء هنا ، والتصميم ، والفراغ الموجود عوامل ذات أهمية كبيرة ، وكان نص العمل يجد انتباه المشاهد ويقوده عن طريق اقامة تدرج طبقي واضح بين جميع نصوصه الجزئية - مثل النص المنطوق ، والنص اليماني ، والموسيقى المشهدة والمؤثرات الصوتية . . الخ .

ويمكن أن يوضع مثل هذا التدرج الطبقي في صيغتين اساسيتين :

١ - تدرج طبقي ساكن : وواضح امثله هو النص المنطوق في عرف المسرح الغربي .

٢ - تدرج طبقي متغير : حيث يتم عمل مجال كامل من التركيز وعدم التركيز خلال اداء ما مع استخدام عدد كبير من الاجهزة مثل المشاهد والاضاءة والمؤثرات الصوتية التي سبق ذكرها . ولا شك أن مثل الكلاسيكي الذي يعبر عن هذا الاتجاه هو الاوبرا .

#### ما الذي يجتذب انتباه المتفرج

يستخدم الاداء المسرحي جهازا بأكمله من العلامات أو الاشارات Semiotics واجهزة عديدة يجتذب عن طريقها انتباه المتفرج أو يشته . وهنا نأتى إلى مشكلة تتعلق بدواعي عمل اجهزة الاداء هذه .

يبدو الجواب بالنسبة لبعض الحالات واضحا والسؤال نفسه بسيطا . مثلاً هو الأمر في حالة ممثل تسلط عليه الاضواء وهو على خشية المسرح . أو الاصوات المفاخية التي توجه الانتباه صوب المكان الذي صدرت عنه كما ذكرنا في المثل السابق . ولكن ليست كل الحالات بمثل هذه السهولة . ولكن نصوغ سؤالاً في مصطلحات أكثر دقة نقسمه قسمين :

١ - أي نوع من الخصائص الملمية ( أي خصائص محسوسة بالنسبة للإدراك الحسي ) يتعين على الاحداث المسرحية والعلامات والاشارات أن تحوزها حتى يتسنى لها أن تجتذب انتباه المتفرج ؟

٢ - أية خصائص يجب أن تتصف في تكوين هذه الاحداث والعلامات « الموزنتاج » حيث تساق بنفس النتيجة المطلوبة ؟



إننا لازننا نفتقر إلى كتابات علمية عن هذه الأمور قابلة للتطبيق على المسرح . ولكن سأيبن هنا استثناء أو استثنائين .

حسن الحظ أن ثمة دراسات تجرى عن سيكولوجية الإدراك الحسي . وفي المجالات التجريبية لعلم الجمال التي تتصل به .

هذه الدراسات ذات المجال الجديد تعتبر شكلاً متطوراً من السلوك الاستطلاحي الذي يندرج الاستطلاحي الذي يندرج السيكلوجيون في نطاقه « ضروب النشاط التي تهدف إلى استئارة ، وإدماه ، وتركيز انتفاع الاعضاء الحسية على شبكة من



المؤثرات ليست في جوهرها نافعة ولا مؤذية<sup>(٧)</sup> ومن اللائذ ذات الاهمية الخاصة في هذا المجال ، نجد بحث ( دانيال برلين ) عن « الخصائص الجمعية » لهذه المؤثرات وصفاتها التي يمكن عرضها على أنها ذات تأثير محدد على « السلوك الاستطلاحي » للفرد ، وعلى الاعمال التي يقوم بها انتباههم الانتقائي .

وقد توصل ( برلين ) خلال حلقات طويلة من الدراسات التجريبية إلى أن يظهر أهمية الخصائص الجمعية التالية ، ألا ، وهي ( الجسدة ) ، أي الشيء الجسدي والمفاجأة ، والتعقيد ، والغربة . وتفيدنا نتائج ( برلين ) بطريقتها الخاصة في أنها تتفق مع عروض عديدة سبق عهدا تتصل تمام الاتصال بهذه الأنواع من المشكلات ، كما يتضح من خلال جوانب عديدة مختلفة من الدراسة .

ومن الأمثلة الموجودة مثال « الإحالة إلى المسافة distancing الذي اقترحه الشكليون الروس ، وجهود علم النفس الجشططي في اظهار العلاقات بين النظام وعدم النظام ، والتعقيد ، واكتشاف نظرية المعلومات التي تدور حول خصائص الرسالة الجمالية . علاوة على أن نتائج ( برلين ) تسعى إلى تأكيد بعض المقترحات الأحدث عهداً والتي ظهرت مؤرخاً فيما يتصل بالمسرح .

وقد أثبت هذه المقترحات من جهتين مختلفتين من البحث ، تدخل كل منها في نطاق أنظمة عديدة ، ولكن بمنهج واهداف مختلفة . وتلتقيان عند نقطة يتعين حل كل منها فيها أن تتعامل مع أليات مستخدمة في المسرح للتحكم في انتباه المتفرج . ولقد اتبع المحاولة الأولى الفريق الهولندي من الباحثين في المسرح وعلماء النفس الذين قاسوا بدراسات طويلة عن تلقى الاداء . وتظهر المحاولة الثانية في العمل الذي يجري تحت قيادة ( اويجنو باريا ) في المدرسة السولية لمسرح الاثروبولوجي وكان البحث ذا ميزة خاصة بالنسبة للبحرث الفنية الخاصة بالمثل . . تلك الخبرات التي تولى خلالها ( باريا ) وحدة تعليمية دولية<sup>(٨)</sup> .

وإذا نظرنا إلى المشكلة من جوانبها المتعارضة وجدنا أن هذين الطريقتين يلتقيان بصورة ذات مغزى في نقاط متعددة إن انتباه

## الخبرة الفنية الفائقة للممثل

لقد وجد ( ياربا ) وفريقه أثناء البحث في انثروبولوجيا المسرح أن هذه الاستراتيجيات التي تصرف انتباه المتفرج موجودة في أغلبها ضمن مصطلحات الخبرة الفنية الأساسية الخاصة بالممثل . وقد وصفوا هذه الخبرات بأنها غير عادية أولا تحدث يوميا حيث أنها قائمة مبنيا على تجاوز القوانين البيولوجية والفيزيائية التي تتحكم في سلوكنا الجسمي والعقل الخاص بكل يوم - أعني القوانين الأساسية للجاذبية ، وجمود الزمن ، وقاعدة الجهد الأقل .. الخ .

ويرى ( ياربا ) أن المبادئ المسرحية التالية تتخطى كافة هذه القوانين وتشكل قاعدة الخبرات الفنية بالنسبة للفائهم بالأداء :



المسرحي مثله مثل أى شخص آخر فهو لا يمكنه بناء أى شيء طيب إلا إذا كان دالما على أسس صلبة . فعند هذا المستوى الذى يسبق التعبير يفرض الممثل مقدرة أو يضعها . وهي مقدرة ضرورية نسبيا لتنفيذ المتأورة الباهرة وتكوينها في انتهاء المتفرج تنفيذها يعتبر ضروريا بالنسبة لكل عمل ناجح في إقامة العلاقة المسرحية .

ويرى ( ريتشارد شستر ) ( ١٩٨٦ ) أن أى سلوك حادى إذا ما وضع في إطاره الصحيح ، يمكن أن يصير سلوكا مسرحيا ( مثل حركة السير على القدمين في الرقص - والافلام التسجيلية الطيمية ، أو افلام الانخيار بالتلفزيون ) . فإن ما يجعل امثال هذه الأمور عملا مسرحيا هو اما اعطاهما شكلا واطارا مسرحيا صحيحا .

أما بالنسبة إلى أجهزة المخرج وواضع التصميم ، فإن غير العادى لا يعتمد على الممارس ( إذ يمكن أن يكون شخصا عاديا يفعل أشياء عادية ) بل يعتمد على الطرق التي تتم بها الأحداث من قبل الممارس .

### نتائج

تبين ملحوظات الخاتمة الخاصة بمناقشة الوسائل الشكلية والشروط المحددة لانتباه المتفرج والخبرات الفنية الفائقة .. أقول تبين أن ثمة توازينا مثيرا يتضح عند ( ياربا ) من الترابط الجدلي بين الخبرة الفنية العادية والخبرة الفنية الفائقة .

- ١ - مبدأ التوازن المتناهي
- ٢ - مبدأ التعارض أو التضاد ( فيجب بالنسبة للممثل أن يقابل كل دافع بدافع مضاد )
- ٣ - مبدأ التيسيط ( أى حذف بعض العناصر لإعطاء الأولوية في الظهور لعناصر أخرى تلبو ضرورية ) .
- ٤ - مبدأ الطاقة الفائضة ( أى وضع مزيد من الطاقة الفائضة ( أى وضع مرء - من الطاقة من أجل أحداث أقل تأثير يمكن ) .

يستطيع الممثل تماما من خلال جهوده في هذه الخبرات الفنية الفائقة أن يصرف التوقعات الإدراكية الحسية للمتفرجين وعاداتهم . بل إن هذا يجب أن يحدث حتى قبل أن يسعى القائم بالأداء إلى اجتذاب انتباه المتفرج بغفراية قصة من القصة وطرقتها ، أو بطريقة التوصيل ، فهو يحدث ببساطة مع القائم بالأداء حين يتطلع على جسده شكلا مصطنعا أو زائفا ، يستثير التوترات غير العادية ويطلبه . وربما امكثنا أن نعتبر هذا المستوى السابق على التعبير الخاص بالخبرات الفنية الفائقة على أنه الأساس الذى يبنى عليه القائم بالأداء ادائه . وهناك مصادر أخرى كثيرة لهذا : فهناك للمضمون الاجتماعي والثقافي والاتفاقات التعبيرية والتكنيكية الخاصة بفن الممثل . وهناك من جهة أخرى شخصية الممارس الخاصة وموهبته . وعلى حال ، فانا نجد أن الأمر بالنسبة لمن يمارس العمل

المتفرج يتضح على أنه نتيجة نمط معين من أنواع النشاط النفس الفيزيائي . مثله مثل التغيرات التي تطرأ على الكائن وتوضيحها آلة رسم الدماغ E. E. G كالصقر ، والتغيرات في ضربات القلب والتوتر العضلي ، وعدم ثبات انسان العين .. . بع . وهذه الحالة التي تؤدي إلى التركيز الفذلل للانتباه يمكن أن تصطلح على تسميتها بأنها حالة الاهتمام ، وهذه الحالة التي نسميها حالة الاهتمام تنتج عن حالة أخرى فيزيائية سيكلوجية اعطق اساسا يمكننا أن نسميها المفاجأة أو الانخيار . وعلى هذا فإنه تكون لدينا المتواليات الآتية :

### المفاجأة - الاهتمام - الانتباه

وإذا وضعنا الأمر ببساطة قلنا أنه يجب على الأداء لكي يجتذب انتباه المتفرج ويقوده أن يدير أمره بحيث يؤدي إلى المفاجأة والدهشة ، أعني أن على الأداء أن يضع موضوع الفعالية الاستراتيجية الخاصة بتشتيت الانتباه أو المتأورة disruptive or manipulative عليه .. تسلك الاستراتيجيات التي تقلل توقعات المتفرج وتعليها رأسا على عقب - سواء كانت توقعات قصيرة أو طويلة - وخاصة عادات التلقى لديه ، وعلى الأداء أن يفعل هذا بأن يقدم عناصر الصفات الجمعية ( ليرلاين ) - أعني - صفات الجلب ، وعدم الاحتمال - والغفراية - في المراحل التي يشعر فيها المتفرج عادة بالثقة في نفسه .



**كيف يتم صرف انتباه الجمهور**

يصر (باربا) على أننا عندما نحاول  
تعميد الخبرات الفنية الفائقة الخاصة بالممثل  
على أن تكون هذه الخبرات معارضة ولو  
جدلا للخبرات التي يستخدمها هذا المتفرج  
في حياته اليومية .

على أية حال فإنه من الواضح أنه يمكن  
للإدلاء أن يحرق التوقعات لدى المتفرج وأن  
يجب عليها ، فنتج تأثيرات من الدهشة  
والانتباه المتزايد ، بطرق أخرى كثيرة وعلى  
مستويات كثيرة مختلفة .

كما تبدو أيضا ملامح الخبرات الفنية التي يستخدمها الاداء لصرف انتباه الجمهور المخرج في مستوى التوقعات المسرحية العامة.

فصرف انتباه المتفرجين عن أمور معينة  
بمقصد تركيزه على أمور أخرى لا يتم في  
معارضة المسرح لحياة كل يوم بل في معارضة  
الاداء لما هو معتاد في المسرح .

إن عملاً مسرحياً يحطم المعتقد عليه  
بخصوص الخيال الدرامي الذي غدا منذ  
وقت طويل جزءاً من فعالية العضو المتوسط  
من الجمهور .. يمكن أن يكون مثلاً على  
ما نقول .

ويمكن بسهولة إضافة الكثير إلى ما ذكرناه عن قدرة الأداء على صرف انتباه المتفرج . وما أريد أن أوضحه هنا هو أن هذه الخصائص التي تصرف انتباه المتفرج يمكن أن تصبح فيما بعد أكثر أهمية واشد حساسية في المصطلحات الانتباه الخاصة بالمتفرج .

والعائد بصرف انتهاء المتخرج عن طريق  
الأداء أن مقدرة الأداء على استيفائه أثناء  
المتخرج وقيامه ترتيب أيضا إلى قدرته على أن  
يعتبر بصورة مستمرة توقعات في أشد  
المستويات تنوعا ، إتقان من الموضوع إلى  
طريقة العمل والأسلوب ، ثم قدرته على أن  
يحيط باستمرار هذه التوقعات وعرضها  
بالافتقار الفعالة ، والتغيرات السريعة  
والإصلاح والتغيير ، والجو العام ،  
والإقناع ... الخ ويهمل الطريقة تتجدد  
الفعالة باستمرار وظل الانتهاء وقيامه  
تحتفظ بحسينيتها وقوتها . وفي هذا الاتجاه  
يعتبر أن يتجه عمل المتخرج من البداية ..  
وكذلك عمل المدير العام لاجل .



**الاحياء وارضاء التوقع**

في اعتقادي أن هناك مظهرين للمنة  
يمكن أن يعطيها المسرح ، ألا ، وهما :  
الدشة ثم الفرحة بالمتور على نفس الشيء  
مرة أخرى .

والتصريح الذي ابله به مؤرخا المخرج  
الاباطال (لوقارنكون) بذكرنا بذكرنا  
بعيدا بمخاطرة موجودة بلا شك بطريقة  
بمجة في معالجة مشكلة الانتباه في المسرح ،  
لا وهي : ان خاطرة الاحتفاظ بالتوظيف  
السليم للاداء ، وبخاصة في اجتذاب  
الجمهور ، إنما تعتمد بأقصى درجة  
الاستراتيجية التي يستعملها الاداء  
لصرف انتباه المخرج كما لا يريد القارئ  
الاداء . وتتصهر هذه المخاطرة في رؤية  
الاداء ، الذي لا يتجزأ من حركته وانظمته  
والتصريح الذي ابله به مؤرخا المخرج

لم يكن مُتَظَرًا باعتباره قادرًا عل أن ينتج في المسرح اهتمامًا وترفيها . ولا شك أن نظريات (باربا) فيها تتعلق بما فوق العادي ، وثيقة الصلة بمثل هذه الرؤية .

ويبدو أن الأمر الأشد أهمية هو الاعتراف بأن المتعة المسرحية تنشأ وتظل قائمة عن طريق دياكتيك متصل من الاحباط وارضائه التوقعات أى الاحتفاظ بالتوازن الدقيق بين متعة الاكتشاف ، وغير المتسطر ، وغير العادى من جهة ومتعة التعرف على ما سبقت معرفته ، وانتظار المرجو المأمول من جهة أخرى .

وإن أية حالة للاختلال بهذا التوازن لمصلحة أى من الاتجاهين تعنى تهديد التداخل التوصليل ( فى التلقى ) المقدر بين هذه العناصر بعضها البعض ، وهو الأمر الذى يشكل الحياة بالنسبة لـلاداء المسرح .

### نبذة عن المؤلف

يقوم (ماركوفيت ماريف) بالتدريس في معهد الإعلام بجامعة بولونا. وتتلو أهم مجالات اهتمامه حول علم السمويطيقا (أو علم الأشارة) وتاريخ المسرح. وتشتمل أعماله المنشورة على (المسرح ووسائل الإعلام)، (المعلم والتشغيل الأمثلي)، (سمويطيقا المسرح)، (و على حافة المسرح)، (و المسرح الجديد)، (١٩٤٧-١٩٧٠) وساهم باستمرار في الكتابة في نشرة دورية (المسرح الحديث) وغيرها من الدوريات. وهو أيضا رئيس تحرير صحيفة (الدراسات السمويطيقية)

## المراجع

فرٹشکو ہاربا

الهُوَامَش

- (١) أنظر دي مارتين ١٩٨٢ الفصل السابع ١٩٨٣ ، ١٩٨٤ ، ١٩٨٥ .  
 (٢) أنظر رايفين ١٩٨٥ .  
 (٣) ليكون : ١٩٧٩ : ٥٢ - ٥٤ .  
 (٤) ليكون ١٩٦٩ : ٥٨ .  
 (٥) باري ١٩٨٣ : ٤٦ : وأنظر باري ١٩٨١ .  
 (٦) أنظر بوب ١٩٧٩ .  
 (٧) أنظر برلين ١٩٧٢ : ١٤١ .  
 (٨) أنظر باري ١٩٨١ : ١٩٣٠ .

تصعد مسرحياتهم على المسرح . ونحن نتعرض اليوم لتشريح الدراما . فإنه يجب علينا - والحالة هذه - أن نفكر في العلاقة بين التقليد والتجديد . ونعني بها المقارنة أو الصفات المتناقضة ظاهرياً PARADOXICAL . وإذن ، هل تحكم حياة النوعات الأدبية علاقات وقوى تعود إلى الماضي ؟ أم أن هذه الخصائص الأدبية المعاصرة هي تولدت إلى التقليد ؟

لقد أصبحت من مشكلات المسرح المعاصر ، مشكلة الحفاظ على أعمال العصور الدرامية الكبيرة . وهل يجب التوسخ في تقديمها بشكلها التقليدي في محافظة على مضامينها الدرامية ، وفي حالة ناضرة ، ووفق أجروميتها اللغوية ؟ أم ماذا يكون الموقف ؟

تتمتع الدراما في عصور نادرة . ولا توجد للشاعرية الدرامية توارىخ محددة على استمراريتها كما في فن الشعر أو القصة أو الملحمة . وأوقات عصيبة تمر بالدراما وشاعريتها في أزمان الرقابة الصارمة التي تتدخل في حياة الناس وتقلب ما يتعرض عليها . وأوقات عصيبة أخرى تثلث الوعي وتستهلك التفكير الدرامي ، لأن حياة الدراما وانتعاشها تركز على الجانب الآخر منها ، وتقصده به الصراع الاجتماعي وصدق عرضه على خشبة المسرح .

ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة حشد الكتاب الدرامي اليوناني أرسطوفانيس الطريق لأولى شجرات الدراما ، إذا لم نجس جهود من سبقوه في العصر اليوناني القديم ، الذين بحثوا في علم الجمال والعروض والأحاسيس الشعرية . ذلك لأن الأسباب التاريخية عند أرسطوفانيس كانت أقوى من الحقيقة الجمالية آنذاك .

إننا دائماً ما نمر على ( الأسطورة ) حلقة الوصل في هذا التاريخ أو هي اللغة الأم المشتركة فيه . لقد سجل العصر القديم كثيراً من الحروب الأسرية المعروفة ، نراهم وقد لبست ثوب الدرامات المختلفة ، وفي

## الدراما تخرجها المعاصرة

د . توماش أونجقاري

ترجمة : د . كمال عيد

بكل ما فيها من تعقيدات ، وبغير مبالغة في هذه التعقيدات ، وكذلك في عدم قضاء على مميزات الدراما .

تعرض الدراما المعاصرة أو هي تستعرض عدم الانتباه الطبيعي لجلودها . أن خصائص الدراما قد قامت على الأسطورة . وهو مالا نمر عليه في الوقت الحاضر ، مفنطين الفسادة ورموز التمرد والقياس الفني الجيد لأسباب المؤلفين الذين

ونحن نعتبر من الدراما تخرجها المعاصرة اليوم . لماذا نورد هذه المتطلبات الأدبية والفنية ، ونحن نصل إلى أن شعرة خشبة المسرح وفن الكتابة الدرامية من الصعب الإمسال بطريفيها ؟ علينا الاعتراف بأن محاولتنا لا تقدم حلولاً لتاريخ الأدب في عصرنا ، ولا تضيء إلا قدراً يسيراً من المعرفة في هذا الطريق .

من الطبيعي أن الوقت الحاضر يختلف في الكثير عن الوقت فيها مضى . والواقع أن الدراما المعاصرة لا تستطيع كثيراً أن تقرب أو تبرز مضمونات أو حقائق كالتى أظهرتها درامات العصر الشكسبيرى مثلاً . وهي أمور تعود إلى موقف المعروى إلى التغييرات المطارة على حياة الدراما .

في نظرننا اليوم أن الدراما تتقدم وتتطور ، وتعيش كذلك ، وتقدم معلومات واسعة . وأن الأعداد النظرية لها تمتد طويلاً وعرضاً ، هذا إذا ما أقمنا مقارنة بين عصرنا وعصور أخرى سبقت . لكننا بدلا من أن نعرض شكسوانا ، نسير في غرور إلى التفاضل . لنستعرض الصورة الدرامية المعاصرة اليوم



توماش أونجقاري

العصر الاليزابيثي وفي الرواية الايطالية ، وبخاصة في الأحداث التاريخية القديمة التي كانت المصدر والأساس في درامات وليم شكسبير . ان عصرنا مدين لغزيرات الازدهار لمرح من المسرح . مدين لكتاب الدراما المعديين ، رغم وجود القوارق ، وضياح الصلة الحقيقية - وأقصد بها اللغة الأم - بيتنا وبين هذه العصور القديمة .

أما التجديدية ، فهي من الطبعي من خصائص كل عصر وكل حقبة درامية ، نحاول أن نتفحص عن ظهرها الصورة الكلاسيكية التقليدية . فإذا كان هناك شيء غائب اليوم بين خطوط الدراماتورجيا المعاصرة ، فإننا نقول إنه هو التيار الكلاسيكي نفسه .

تستعمل الدراماتورجيا الشكل التجارى . أو هي تقدم التاريخيات بأزيائها من العصر الاليزابيثي الانجليزى وحتى دراسات ت . س . إليوت . ويكشف الموقف عن غياب النزعة المحددة للعصر الدرامى . ورقة جديدة تظهر اليوم في النصف الثانى من القرن العشرين تؤكد ضياح الكلاسيكية . ومع ذلك ، فالتجديد في موصاته ، والتجديدية في محاولاتها يعترفان بالنقص ويقبلان بالذكر . هذان العنصران المختلطان في المصادر التي ينهل منها كتاب العصر الحديث . المتشردون المعاصرون يلجأون - ويكل الفخر - إلى الذين دافعوا عن الحق في الأمس التاريخى .

وليس من باب الصدفة أن يبحث كتاب ( مسرح التمرد ) THE THEATRE OF REVOLT مؤلفه المؤرخ والنقاد الأمريكى روبرت برستين ROBERT BRUSTEIN في واحد من درامى عصر من العصور ، محاولا في كتابه الكشف عن العلاقة بين الأمس واليوم في الجهد والتجديد . إذ يرى برستين في انشاق الإيسية ( نسبة إلى الشرومى هنريك إيسن - المترجم ) حدثا كبيرا . هذا التيار الذى صقل من جهود دراميين آخرين مثل استرنديج ، تشيكوف ، برناردشو ، بيرانديللو ويوجين أونيل . ويذكر برستين ( علما شى ) أنه مهما تواجدت علاقات مشتركة بين الشعر عند الاسكندنافيين أو الروس ، فإن لكل منها لمان آخر . فقد يكون لاختلاف البواعث والمحركات

والمضامين والأساليب أسباب أخرى عند كل كاتب عن آخر . ومع ذلك فنحن نطلق عليهم كتابا حديثين . كما نطلق على دراماتهم الدرامات المعصرية أو الحديثة . هذه التسميات والأساء قد غيّرت من عالم المسرح . إن كل نوع من هذه الأنواع الدرامية قد قام على أساس من التناقض داخل مرتكز على حوار . ولينفقوا جميعا في إبراز العلاقة الروحية للالسان ، دون أية عقبت أو موقفات . وبالصدفة كانت الدراما هى النوع الأدبى الذى يقوم بدور الاعتراف للبلط ، الذى كان يمكن أن يكون مستعما في حالة القصة أو الشعر .

تشيكوف رائد الثورة التقنية في الديالوج المسرحى . لقد حددت الدراما انطلاقاته ، وحملت الضى عنه ، وكأنا صديق الانسان . لقد غيّرت درامات تشيكوف الصورة الدرامية لتضع علامات استفهام واضحة جليلة حول طبيعة العلاقات الانسانية وصدقها ، لتظهر بعد ذلك الاعتراف والشكوى والتأزم الداخلى ومعاناة النفس عند الانسان . ولتذهبها كمعامل داخلية هامة تسبب مشكلة نفسية عنده ، وأزمة عارمة كذلك . « هل أتمتعون ما أقول ؟ أتسمعون ما أنادى به ؟ هل نضحكون بما أطرحه عليكم من رسائل ؟ هل وصل تغرافى القصير إليكم يحمل إلى الآخر ( المتفرج ) ما أصانيه من ألم داخلى النفس ؟ » . إن الكاتب المعصرى يقرأ كل ذلك في مسرح تشيكوف ، حتى يفهم عالم

الثورة الداحلية ، واتصالها التي تكشف عبر الشخصيات في العديد من المشاهد الدرامية التي تشهد بالتناشؤ مية والاستحالة . جدار سميك يعزل بين الحقيقة والمرئى ، بين السطح والأعلاق . إن دراماتورجية تشيكوف تكاد تكون عويصة ، ذات خصائص معينة ، لا تظهر بالسهولة من وقّع كتابتها أو من مظاهر الصور فيها . وهى لذلك دراماتورجية خاصة تحتاج إلى جهد خاص لاكتشافها ، وطريق جديد للمس أبعادها .

ومنذ تشيكوف وحتى اليوم ، يصبح الموقف عند كل كاتب درامى متجسدا في أمرين . الصعوبة ، البساطة ، وهما مفتاح الطريق إلى جهود ونشاط الدراميين . فإذا كانت درامات تشيكوف تتشابه مع بعضها البعض ، بمعنى وجود « السوحدة » في الأسلوب الدرامى وفي روح الانفعال الشعرى ، فإننا نجد من النادر اليوم العثور على مثل هذه الوحدة في كتابات أعواننا كتاب الدراما المعاصرين . وفي هذه الزاوية بالذات ، أرى أنه من الأجدر تبني أثر دراماتورجية تشيكوف بين درامى اليوم . وعلى سبيل المثال آرثر ميللر الذى يغير من صوته بين كل دراما وأخرى . بل ومن تقنياته أيضا .

في مسرحيته ( موت قومسوينج ) يواجه الماضى الحاضر . وفي ( مشهد من الجسر ) يبعد درامته بلغة الشعر في بداية الأمر ، تقليدا لأحدى تراجيدىة العصر القديم . لم



يفقد كتاب الدراما المعاصرون اللغة الأم المشتركة فحسب ، بل إنه لا يوجد بينهم وبين بعضهم البعض الأسلوب المشترك على وجه العموم . هم يتفكرون من موضوع إلى آخر ، ومن مسرحية إلى أخرى . ونادر من هو بينهم - باستثناء برخت وبيكيت - الذي يحاول من خلال لغته الخاصة أن يحافظ على الفكرة والوحدة معا .

وطالما نحن نتحدث عن تشيكوف ، فإنه يجدر القول بأنه نادراً ما تنتمى مصادره إلى زملائه أو إلى دراماتورجيتهم . فتأثير برناردشو يزاحمه ويتنافس معه في هذا الانتباه ، على الرغم من أن دراماته ( برناردشو ) عادية .

إن التجديد عند شو يمكن في التجديد لتقليد قديم . دراماته تتفانى على ( النقاش ) . وما هو إلا ( العامل الداخلي ) الذي يظهر في المقدمة عند النفس البشرية التشيكوفية . لكنه يخفى في الباطن لديه ، ليظهر في صور شعرية جميلة . وهو لا نجد له أثراً عند مسرح برناردشو . برناردشو الفنان الروائي والثرثار الطريف هو ضحية من ضحايا الدراما الحديثة المتأخرين . واحد من الذين أدخلوا مبدأ الاحتمالية<sup>(١)</sup> والتكوين البيولوجي للإنسان وما يصدر عنه من خصائص توجهها سداً جنته وفطرته . لقد عاشت ثورته المسرحية كاشفاً وتقنية بعد ذلك في أعمال السومسرى فريدرش دورينبات .

وإذاً ، فتشيكوف وبرناردشو نموذجان مختلفان . وفي رأي التاريخيين المسرحيين أنه من الصعب يمكن محاولة العثور على العناصر المشابهة في المسرح المعاصر عند كل منهما ، كما يستحيل ربط أحدهما أو كلاهما بالماضي . إنها معاً صورة متناقضة التجديدية . كل منهما مؤلف من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة . مختارات من لا مختارات .

### ● السؤال الآن .

سؤال يتردد على ألسنة معاصرينا . هل بالإمكان اليوم كتابة الدراما ؟ والحقيقة ، أنهم قد ضيقوا الخناق اليوم على المسرح ، وعلى وظائفه وعلى حدوده وعلى مساحات التأثير عنده ، وعلى طرقه وأدوات اتصاله . وضائفة القلم واللفزيون . إلى جانب معاناته من مشكلات داخلية لدية .



وليام شكسبير

الفروق شاسعة ويعيلة بين البحث عن التجديدية المعاصرة والتقليدية التاريخية العيلة .

يظهر النظريون واللغويون بين الفنية والفنية يعلنون عن حلول للمشكلات الفنية . وبينما هم يتحدثوا عن اختفاء الرواية في الأربعينيات أو اضمحلالها ، اعتبروا الخمسينيات عقد الشعر . هذا بينما تنبأ بموت الدراما كتاب مثل ت . و . أدورنو T. W. ADORNO أو جون ستاينر G. STEINER . ومما هنا أنفسهم اللذان ارتابا في حركة الشعر مستقبلاً . وبعد أوشفتز Auschwitz سكت الإلهام وحلت الوحى . لكن . . ما هو موقف إخوان العصر من المسرح ؟ ولم يكن الحديث بموت الدراما موقفاً يفلب عليه عنصر المبالغة ؟ إن التجديد الجبرى في الشكل المسرحي يستطيع اليوم أن يعاين هذا الإغراب الواسع العريض ، أو يتوافق مع هذه الأشكال الأكثر والأعظم غرابية وتناقضاً . هذه الديالكتيكية التي قلبت الأرواحات - والقياس - على وجه وحق الانتراصات - رأساً على عقب ، وجاءت من طريق اللحظة الخاصة أو الابتكار القريبى .

لقد رد ستاينر - وفي سرعة - على أسئلة أدورنو في ( موت التراجيديات ) . لأن المسرح لم يمت . لكن الذى انتهى وإنذار هو أحد الأنواع الكلاسيكية التي تعتمد على الكلمة والحديث وعلى الصراع الفتوح ، والتي تهدف إلى ميادين القوة باهتداء مسرحية باهرة . وما هو في الواقع إلا التعبير عن القديم والجديد والصراعات المختلفة بينهما . ثم يرد ستاينر ( لقد انتهى عصر التراجيديات ) ، ليدفع بالتقدم الألماني مرة أخرى وفي اللحظة للمعاصرة ، عندما تقدم المسرحية المحزنة لتحل محل التراجيديات . كيف ؟ ولماذا ؟ هذه أسئلة أخرى . هل ماتت التراجيديات وهي شابة ؟

لقد حلل هذه النقطة النظرى والتر بنيامين WALTER BENJAMIN في ( أصل المسرحية المحزنة الألمانية ) . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يحتوى رد ستاينر على رأى بنيامين . لأن كتابه قد نبه إلى أن الدراما وأنواعها قد آلت إلى طريق الأزمة منذ زمن طويل . والأزمة ذات وجهان .

إن التجديد في النوع الأدبى يؤدي طبيعياً إلى نتيجة عكسية . ألا وهي العيش داخل الأزمة . فالموضوعات والصراعات والاحتمالات لا تتنظر خشية المسرح للتعبير ، لكنها على العكس من ذلك ، تتعرض ( للتوهم ) والاختفاء نتيجة ازدياد كمية الصراع في المادة ، وظهور الصعوبات في الأشكال . وكان الحقائق الحية في الحياة والتي تنشأ من الحيرة اليومية للأفراد ، تخطيء طريقها إلى القنوات المسرحية المعاصرة . لهذا ترتفع إلى السطح الاضطرابات والتناقضات والخطوط التقليدية المختلفة . ولهذا أيضاً تظهر

أدورنو





مشكلة . مشكلة تتولد في ناحية ، وتنفتح إلى طريق مسدود ناحية أخرى . وهو نفس الأمر عندما نشر على النتائج من التجريب الحاقب ذي النتائج السلبية . من هنا لا بد علينا أن نترك التعميمات جانباً ، وكذا النظريات البحتة الخالصة . لندخل إلى صفحة جديدة من الدراسة . حيث لا وحدة . وحيث لكل شاعر درامي لغة الآخر . وهناك ندخل معاً إلى التيارات وخصائص المجموعات ، حيث اللغة تكشف عن القرب ، وتشرح العلاقات والمخبرات .

كل هذه التيارات تحاول قدر جهدها استقطاب الفن والجمهور . تيار ليبرالي يحكم طبيعته الفكرية . أو مناقض تماماً لليبرالية . ويعتبر نفسه الصحة كل الصحة ، وكل جهوده رائدة ومفيدة وجامعة . وواجب الدراميين هنا هو أن يعوا أطراف التيار وأبعاده بلا اختصارات . الضرورة والهمة الحادة لكل جميع المهمات والوظائف .

كان المذهب الطبيعي من أطول المذاهب الفنية التي عاشت ، والتي احتضنتها الجماهير فترات طويلة . وعندما تكون أعصاب الحفيظة نائمة ، أو يصعب تفسيرها ، عندئذ تكون الأنوار متلاثلة ، وتكون الأمور على السطح ، بما يُغمر ويخلط المغالطة . حتى أصبحت الطبيعية هي رسول العصر ، تستقبل العالم المحصور في الفقر والحرمان والفتنة ، تماماً كما استقبلت المسرح كوحدة غير منفصلة ، غير فاضلة لكان الصالة ومكان الجمهور لانفاة الفروق بينها . وبقلت الطبيعة لذلك دراماتورية خاصة بها . فكما قلت أسباب المواقف ،



ارثر ميلر

خاصة ، فإن الاصراع لا بد له من تعديل في موقفه . وقد يكون من المناسب أن نتعرف بأن هذا التوسع يحتاج إلى العقلية كذلك ، وإلى الفلسفة أيضاً ، بما يحقق اتساعاً جيداً .

ونحن نسفرغ من الاختصار ومن الانقباض . ومن كل ما من شأنه أن يدفعنا إلى المغامرة ، التي نذكرها في كثير من خصائص وعيقات إخواننا الكتاب المعاصرين . لقد خرج علينا نحن في طريقة تشيخوف وبناردشو بطريق جديد في طريقة التفكير . الأول في مجال النفس الداخلية ، والثاني في مجال التعاليم والتفكير الاجتماعي . واستطاعا - كل من زاوية - أن يرقى بمستوى عناصر التفكير ويثرى من شاعرية المسرح .

وإذن . . فعل ماذا نطلق تعبير التقدم في الزهرة ؟

إن النتائج غاية في الأهمية . والتطوير في الشخصيات المسرحية يعرض القصور في النتائج ، بل ويحل محلها . كما أن التطور الفكري والعقل كثيراً ما يقف مقام الأحداث الخارجية ، خاصة وهو يقدم ( التكليف ) . والنقاش في الدراما يولد المقاومة والتوتر . والتفكير والاعتراف يقود إلى التركيز والتقصير واختصار المشاهد والمواقف المتضادة . وكل هذه وتلك وسائل وأدوات نوعية درامية نجدها عند جوريكي ، كما نثر عليها - وفي صورة شكلية أخرى ، مدرسة بروخت العصرية .

والأزمة بلا هاية . هذا الانتقال الحاد أو النقطة العميقة - كما يقول هو - في حاجة لهذه التجديدية عن نفسها ، ومن ثم تتبع مرحلة الانتشار . ثغوت التراجيديا - تحياً التراجيديا . ليس بالآثار والتقليد القديمين ، ولكن بتقليد جديد . ولكن عليه أن يبحث عن قنوات جديدة كما يشاء عند الشعراء الجدد بدء من برخت وحتى ميلر .

تختلف الأيديولوجيات . وتختلف النظرات كذلك باختلاف الأساتذة والدراميين . كما تختلف النظرة الواحدة بين رجال الدراما في البلد الواحد . أمامنا عديد من الدراسات النظرية للدراماتولوجيا للدراميين رينى بيتر RENEY ، هرمان اشتغفان HERMANN ، ISTVAN ، أولملى ميكلوش ALMA ، SI MIKLOS ونوج بيتر PETER وكلها تدلل على وجود وظهور خصائص مشتركة في المضادات والمتناقضات .

### ● القرن العشرون .

خرج علينا القرن العشرون باجراجات منع جديدة وأوامر إيطال ، كانت من نتاج العصر . لقد ظلت الطبيعة منذ ميلادها تنادي ب ( اللادرامية ) ، مصعدة المواقف الحياتية والطبيعية في الحياة إلى غشبة المسرح لايراز الحقيقة والواقع . واجتهد بناردشو في تصعيد درامات ( المناقشة ) في مسرحه وديالوجاته الفكرية والعقلية . وحمل المسرح الملحمي الرموز السياسية والإغراب وفصل الأيام وحيات المجموعات العريضة من الشعب ، في التصفيق بشاعرية الأحداث . وقسم يسكاتور العمل على المسرح في دراما ( الحرب والسلام ) إلى ثلاثة مسارح . المسرح الحداثي حيث الحدث ، المسرح التفكيري ، ثم للمسرح الطبيعي . وهناك عنده نثر على خط من خطوط التجديدية . لكن للمسرح الحداثي اليوم لا يحتاج كثيراً من الأفكار العقلية ، كما أنه لا يعبأ كثيراً أيضاً . بالفكر .

ولما كانت الدراما تلحد مسارها في أحداث تخضع فيها للزمن داخل العرض المسرحي ، فلها تستعمل - مضطرة - الرموز الفنية للحساب والقياس ، وفي سرعة فاعلة . فإذا ما اضطرت الدراما إلى التوسع في ذلك الوقت نتيجة عوامل درامية

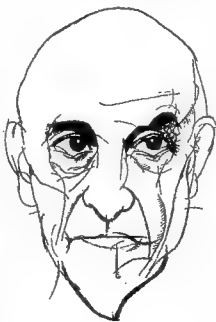
وكما ظهرت دراماتورجيا الطبيعية بالدليل القطاطع على الضغوط التي كانت قائمة آنذاك ، أخرجت الحقائق القائمة دليلا على صحتها . وعنده تقبلة ونظام تقنى . ردم للهوات . وبين السبب ومتابعاته تظهر المصرية ، بكل ما فيها من غرائب وعجائب . وانحصر سقوط الطبيعة في المرنى والحقيقة ) ، في السطح والعقم . ولم تكن الحقائق تحت السطح . لقد كانت هناك رموز ملونة بالوان ( قوس قزح ، تحاول أن ترتبط ببعضها البعض .

لقد تضاد كل من تيارى الطبيعة والرمزية . وقد اعترف ضمنا بهذا التضاد الذين تيموا أحد التيارين . لكن اليوم ، وبعد التطور المعصرى الأخير ، ومثالا من دراماتورجيا أثر ميلر ، نجد تأكيدات واضحة على غزو التيارين . الأساليب والمسببات وتركامتها لم تبعد الرمز عن التواجد عند إيسن . ودramاتورجيا تقوم على الاستناد على الأسباب والمعتقدات والرواسب المخفية في حياة شخصياته المسرحية ( كمية وحجم الماضي ) ، وفي رباط وثيق بها ، حتى النهاية الدرامية حين دفعت بالتجديد من المجددين . لأن التيارات نفسها هي التي مهدت لهذا النوع من المطالبات . واجبر التنافس يصعد إلى السطح حينما يبرز فخل أو يبريق من الحل العضوى . هكذا تتصافر الطبيعة مع الرمزية رغم تناقض التيارين أو الملهين مع بعضها البعض . ليس عند إيسن فقط ، لكن عند تلاميذه الآخرين للتأخرين مثل تينيس وليسامز مثالا . ويولوج في أفق الدرامات الغربية هذا الاتحاد بين الطبيعة والرمزية ، كلما حاول واحد من الدراميين استخدام واحد من التيارين . ويعتدهى الطبيعة عن الرمزية بعدا تاما في دراسات المعصر داخل الآداب الدرامية . تماما كالقرب الذى نعر عليها فيه . كل منها في خدمة الآخر وفي معاونة .

قد يكون بالمستطاع تفسير هذا التقارب ، بأن الواحد منها مكمل لأخطاء الآخر ، كما يرى على السطح الدرامى ، حينما تختبئ الحقيقة داخل التعبير . وهو ما نعر عليه في الدراما الانجليزية المعاصرة عند أ. ARUOLD WESKER . أو في الدراما الأمريكية عند أوينل وتابعه . ظهر هذا المزج بين التيارين الطبيعي

والرمزى وساد كموضة درامية منذ خمسينات هذا القرن ، أطلق عليها ( الأيسبرد ) ABSURD لثلاث للعقل . ويحدد مارتن إيسلن M. ESSLIN في كتابه الجديد معنى ( الأيسبرد ) كشئ مثاق للعقل ومضحك باعتباره السخف نفسه . ثم لا ينسى بعد ذلك أن يتعرض للحركة الفنية ذاتها . فىرى الأصل فيها يصدر عن ( الخروج على النظام والانسجام ) ، ( والشئ الفاسد للنظام والحدود أو للخصائص التي تحمل عليها ، لا يكون مرتبطا أو مترابعا ، وبغير معنى ، وعلى غير منطقية ) . هذا من وجهة نظر إيسلن . لكن علينا أن نلقى الضوء على أهميات التيارات الأيديولوجية للتيار الأيسبرى ومضموناته بعد عسورنا على شكله المتناقض . وهو ما يبحث في خطأ الموت عند الانسان أو المواطن .

حاول الأيسبرد أن يصلح من مسيرة الدراماتورجيا في المسرح ، في الطبيعة أو الرمزية ، بصورة ناقصة غير مكتملة . ويأتى هذا الإصلاح عن طريق زرع وحدات صناعية متكلفة ARTEFICIAL تحمل عمل الوحدة UNIT التي فقت الخصائص في النزعة والمهدف والفرض والتناسق والانسجام ، بكل علاقاتها وخصائص تركيباتها وإنشاءها . لقد وُلد ( الأيسبرد ) من جزء سقوط ما قبله . وهو على ذلك



ل . بيراندال

يفسح علامات كثيرة . . علامات استفهام ، حلت في طياتها موقف الرفض والإنكار . كما تعرض ( الأيسبرد ) محاولات إى العدمية ، إذ ليست الحياة وحدها في سيرها هى المدمر الآتى . لكن طبيعة خيبة المسرح تفرض النظر بعين الشك والارتباب .

فيذا ما تعرضنا للجانب التقنى في الدراماتورجيا ، وجدنا أن دراسات ( الأيسبرد ) أوضح شكلا ، وأرقى صفلا ، وأكثر انغلاقا وتحديدا ، إذا ما قارنا بينها وبين الدرامات الطبيعية أو الرمزية . وهى علامات يقف عندها كثرا ورجال التاريخ المسرحى . إن يبيكت ويونسكو لا يأخذان نظرهم الأيسبردية بكشبر من الجدد . إنها إبشمران بـ ( المستحيل ) . ولقد ولدت رياضيات جديدة لا تُرجم الكلمات .

ويبحث ( الأيسبرد ) عن لغة جديدة أيضا . لغة متفردة لا تتصل بأشكال اللغة القديمة في المسرح ، ولا تنتمى إلى فرع من فروعها اللغوية ، كما لا تتبع الدراماتورجيا السابقة . لا تريد أن تقارن أو تفسر . بل هى لغة تعترف باللا شئ ، وتعتمد المراه والتافه ، لا للفهم ، ولكن لتعلم ( حالة عدم الفهم ) وتبدل ذهن وانحس والبلادة والبلاهة . لقد زعق العالم صراخها ( لا تقلم ) .

بهذه النظرية يقدم ( الأيسبرد ) تجديدا حقيقيا . لكن هذا التجديد يظل في استعمال لعناصر التلخيص والامتصاص من التقليد مضطرا ، حتى لا ينفصل عن حركة التاريخ المسرحى . ويقدم ( الأيسبرد ) السليات كما يقدم الأفكار . وينتجج في تقديم شكل خاص لا يكون ولا يستطيع أن يكون خاليا . كدراما إيسبردية — من ألوان السابقين عليه . عند التعرّج إلى المضمون الدرامى . وتفصح جهود الشكل الغارق في الخصوصية والسرية هـ عن فتح جديد لشكل لم يسبق في عالم الدراماتورجيا . لم يعيش ( الأيسبرد ) على فئات الآخرين . فهو في موقفه الظاهرى التناقض يكشف عن حوار يتناقض حوارا ، وعلاقات اتصال لا تنفق بل ومقطوعة الأوصال بعلاقات اتصال أخرى . والصراع عنده ضد الصراع التقليدى المعروف والشائع ، ولا يقترب منه إلا في

وما الدعاية أو الفكاهة السوداء أو  
الجروتسك GROTESQUE  
إلا الأسلوب الجديد المستحدث  
للتراجيديا .

إن العبارات الوهمة للتناقض لا تقدم  
الا نوعا من أنواع الفنتور<sup>(١)</sup> الذي يعرض  
إغرابات عرفتها في عالم المسرح . لا توجد  
صراعات تراجيدية مفتوحة ظاهرة . لكن  
تحمل عليها ضحكات وفكاهات سوداء  
مظلمة قادرة على إرسال شرارة الأفلاس .  
من هذا النوع تستقي التراجيكوميديا  
TRAGICOMEDY روحها وألحانها .

والآن .

هل نعيش على دراماتوجيا معاصرة في  
قرننا ؟

والجواب . وباليقين كل اليقين - لا . لأن  
الدراماتوجيا كعند واحد لم تكن في أغلب  
الأحوال والمصور . ولعلها كذلك لم تحتفظ  
بنظرية واحدة ، أو تطبيق عمل واحد يحدد  
خصائصها ووظائفها وتاريخها .

ومرة أخرى يتردد السؤال . هل نعيش  
بين رجال الالدراماتوجيا اليوم على لغة في  
الدراما ؟

والجواب نعم . الدليل على ذلك هذه  
التيارات المتصارعة اليوم في حلبة المسرح .  
كالمحارب الذي يحاول أن ينتزع شيئا أو  
يقتصبه بالقوة . وعلى الساحة المسرحية  
تضال مع الباقي ، ومع الموضة ، مع  
الكلاسيكي والحديث ، مع لحظات الماضي  
والحادثة الإيجابية . تماما وكأننا في الحياة  
ذاتها .

ومن الطبيعي أن هذا الموقف لا يعنى  
الانتفاء أو الاصطفاء . إننا لا نفاضل في  
الأفكار . تناضل من أجلها ، ومن أجل  
التصميم ، لتتصير لسلبياتية وللنظرة  
الاشتراكية ◆

مترجم من كتاب ( الالدراماتوجيا  
المعاصرة ) للدراسي الجري للمعاصر الدكتور  
نوماش اونجباري . استاذ الدراما بجامعة  
لندن وجامعة بريابست .

(١) الفنتور = كان غرافى نصفه رجل ونصفه  
فرس .



● ت . س . هـ يوت ●

ويجيب الدرسي برخت على الاستغلال  
سمة العصر ، وعلى الحياة الرأسمالية التي  
تسود العصر ، بأجابات واعية عبر إغرابه  
الجديد . وتلعب كلمته التي تلف وتلدو  
دورها ، دورا فعاليا مؤثرا ونشطا في  
الوقت نفسه ، يوضح الفروق بين الدراما  
والإيجاميات . ويدفع برخت - ويد قوة -  
بالتضادات والتناقضات إلى التدمير وإلى  
الملاك . ومعلنا عن قسوتين جديدي  
للإنسان ، تدمر القوانين الوضعية التي  
وُضعت له وفُرضت عليه . ومعنى آخر ،  
يعنى دراماتوجيا خاصة به ذات عالم وطعم  
جديدين . لا تشبه الحقيقة في العصر ، كما  
هى في مسرح الوهم والإيهام . لكنها في  
الوقت نفسه - وبفروقاتها عن القديم -  
تكتشف نظما وشرعيات أخرى .

يعمل المسرح الملحمى على إنحلال  
وتدمير الفرى والعناصر الكلية التقليدية ،  
مختارا لذلك نقل الموضوع عنه . وعلى وجه  
الخصوص ، فإنه يحصل كل احتجابات  
ومخططات الشكل القديم .

لقد عمت الدراما المعاصرة الحدود  
للتعارف عليها بين الأنواع الآتية بعضها  
البعض . لقد حرصت المصور الكلاسيكية  
على الحدود الفاصلة بين التراجييديا  
والكوميديا . واليوم تجرى التجارب  
والمحاولات لصهرهما معا في بوتقة واحدة .

وجه واحد هو وجه ( الإنكار ) . إنه يدمر  
كل عصب العناصر العدائية له ، وهو يبنى  
في الوقت نفسه عناصره التي هى أدوات

هدم وتدمير التقليديات . ●

لعله من الأفضل ألا نُسرع الحطى عند  
اسم برنولت برخت . ليس فقط لشرح  
النال المعصرى في دراماتوجية والممثل في  
الشكل الخاص الذي أدخله على عالم  
المسرح . ولكن من أجل الكشف عن  
( المقصد ) الذي يلعب دورا هاما في  
إبداعات برخت المعصرية . لم يكن عبثا  
وقوفه طويلا أمام موقف الثقافة المسرحية  
تاريخيا . ولم يكن من الصدفة تقريره أن  
التعارض في فكرته مبنى على التضاد مع فكرة  
أرسطو التي اعتمدت الوهم في المسرح ،  
بينما تقوم الالدراماتوجيا في مسرحه المعصرى  
على حل شعار جديد . برخت هو الآخر  
يتبنى ويربط بعلاقات تراثية في الدراما .  
لكنه يرفضها بآنا المسرحيات الانفعالية  
والمأسا التي تبحث في الماضي الضريب  
والدرامات الطبيعية .

في العلاقات التراثية الدرامية يتبنى  
مسرح برخت إلى مساح الشرق الأقصى ،  
إلى الالدراماتوجيا الحديثة في المسرح  
الأوروبى ، التي ولدت على أيدي من زملائه  
الأخرين . لقد اعتمد أنتونين أرتو  
ANTONIN ARTAUD البارسى في  
مسرحه ( مسرح الباليز BALINEZ )  
TH. في ثلاثينيات هذا القرن على الغناء  
والرقص والتعبير الصامت وعلى الطقوس  
والشعائر الدينية القديمة في إقامة مسرحه  
( مسرح القوة ) . وبرخت - ككاتب  
ملتزم - لا يريد أن يقف مع أرتو عند حد  
الطقوس والشعائر الدينية القديمة . لكنه  
يريد أن يقيم حقوق الفهم . أو بمعنى آخر  
يعيد ميلاد هذه الحقوق ومعناها من جديد .

أحسن برخت بالاستحالة أمام موقف  
الشعر الدرامى . تماما كحساس زملائه  
الأخرين ، الذين نهضوا أيلديهم  
متراجعين . إن عيقرية دراماتوجية  
برخت تكمن في تقدمه باهتمام خاص خطوة  
نجاه التمييز والادراك كاترار التزائم منه .  
ليقطع وبسرعة وحزم ، وفي فجائية  
خاطفة ، مسرحا تقليديا ، وأشكال  
معروفة ، ولْيَقْدِم دراماتوجيا معاصرة تليق  
بموقف العصر الحديث نفسه .



دراس

## الحوار الدرامي بين الفن والفكر

د. نبيل راغب

لا تخمّل وقار الشعر الجاد - لكن مع منتصف القرن التاسع عشر بدأ التيارات الشعرية في الانحسار وبدأ الحوار الشعري يحل محله حتى اكتسحه في القرن العشرين على الرغم من وجود امتداد خافت له في المسرحيات الشعرية الحديثة التي كتبها ت. س. إليوت، وكريستوفر فراي، وماكسويل أندرسون، و. ه. أودن، وستيفن فيليبس.

أما الأسلوب الثاني الذي ساد الحوار المسرحي فقد تبلور في الأحاديث الطويلة نوعاً ما، والتي تتميز برصانة الأسلوب وجزائته التي تمنحه الإيقاع والتوازن اللين يتفقدانها حديث الناس العاديين في حياتهم اليومية. وفي الدراما الكلاسيكية كانت الفقرة الحوارية تقل في طولها إلى الحيز الزمني الذي تحتله أغاني الكورس. وفي عصر الملكة إليزابيث سادت البلاغة والرصانة كل كلمة تنطق على منصة المسرح الانجليزي. نلاحظ هذا الانحياز في أحاديث هاملت وجيرترود وريشارد الثالث وخاصة في

ال فقرات الافتتاحية بالنسبة لكل شخصية من هذه الشخصيات المسرحية. وقد امتد هذا الحرص على التوازن اللفظي والمعنى البليغ إلى الكوميديا الفرنسية والانجليزية وخاصة في عصر عودة الملك تشارلز الثاني من منفاه في فرنسا. فالفقرة الشعرية أو التحدّث الواحد الذي تنطقه شخصية ما لا بد أن ترد عليه شخصية أخرى بنفس التوازن والبلاغة، كأنها تعزفان نغمتين متوازيتين، مثلاً نرى في مسرحية شكسبير «كما تهبها» بصفة عامة، ومسرحيات مولير بصفة عامة. في مثل هذه المسرحيات يتحول الحوار إلى سلسلة متسلسلة من الجابزات الكلامية التي تستخدم فيها كل أسلحة الذكاء واللماحة وسرعة البديهة.

والأسلوب الثالث يخضع الحرفية الفنية للحوار الفصيح مضمونة الفكرى. وكان شكسبير من رواد هذا التوظيف الدرامي للحوار، فكلما كانت العواطف جامحة والمواقف متزايدة، كانت الكلمات وأجمل التي تنطقها الشخصيات ذات إيقاع لاهث ومتقطع بل ومهلل أحياناً. وبهذا يتخلل الحوار من البلاغة التقليدية والقوالب الكلاسيكية ويقترب أكثر من الطغائية التي يميز بها كلام الناس في حياتهم اليومية. لكن الدراما الحديثة تطرقت في بعض

وفي مجال الرواية والقصة يوحى الحوار بأجواء اجتماعية ونفسية متعددة وخصبة، ويمرر الشخصيات من خلال تيار الشعور والأشعور عندها، ويضيف جواً طبعياً ينبع من واقع القصة الراهن، وذلك من خلال الانتقال إلى الزمن المضارع أو الحال الذي يهيم القارئ بأنه يتابع الشخصيات والمواقف لحظة بلحظة بعد أن كان يقرأ عنها فقط في فقرات السرد السابقة للحوار والتي تعتمد على الزمن الماضي. وهذا الانتقال إلى الحاضر يجعل القارئ أكثر قريباً من الأحداث التي تكتسب بدورها إيقاعاً حاداً وسريعاً لأن المؤلف لا يقوم بالسرد وبالتالي لا يلق حاجزاً بين القارئ والقصة.

ونظر لأن المسرحية تعتمد على الحوار أكثر من الرواية، فإن الحوار تحول إلى إحدى الكتاب المسرحيين إلى حرفة لها أصولها، وأسوارها، وتقاليداً التي يمكن أن تنقسم إلى ثلاثة أساليب بصفة عامة. الأسلوب الأول ربط المسرحية بالشعر وذلك منذ بدايتها حتى قرناً هذا، ورغم وجود بعض الفقرات الثرية في الحوار الشعري - كما نجد في مسرحيات العصر الاليزابيثي على سبيل المثال وخاصة عندما يظهر عامة الشعب على المنصة للتعبير عن حياتهم وأفكارهم، أو في المواقف الكوميديّة التي

من الواضح أن الحوار الدرامي في المسرحية أو الرواية أو القصة يقوم بهام فكرية وفنية متعددة ولا يقتصر دوره على مجرد الكلمات والجمل التي تنطق بها الشخصيات بالفعل. فهذه الكلمات والجمل يمكن أن تكشف عن طبائع الشخصيات من خلال الإيقاع أو التلون أو الحصلة اللغوية... إلخ. أي أن الكيف والكلم اللذين يتحكمان في لغة الحوار، يلوران الاختلافات النوعية والجوهرية والمظهرية بين الشخصيات بحيث لا تصبح مجرد أدوات للتعبير عن أفكار المؤلف.

لكن خلال الحوار تتم موازنة الشخصيات في مواجهة بعضها البعض، ومن ثم فنحن نلاحظ المقاربات أو الفروقات فيما بينها مما يجعلها أكثر حيوية وتحديدًا دون تدخل مباشر من المؤلف، ومما يشعل الصراع الرئيسي ويدفعه إلى الأسماك مطورا بناء للمسرحية كله. وعلى الرغم من أنه لا يهتم على المؤلف أن يستخدم في حوار الالفاظ والتعبيرات التي يستخدمها الناس في الأحاديث اليومية، فإن حوار الدراما يملك من الألفاظ التي داخل نسيج المسرحية ما يجعل الجمهور يشعر بأنه حوار منطقي سلس ليس فيه تصنع أو افتعال.



الأحيان في الانقياد وراء بلورة كل تفاصيل المضمون الفكري بحيث تحول الحوار إلى مجرد أداة توصيل مباشر لدلالات هذا المضمون وجوابه المتعدد . ففي معظم مسرحيات برناردشو مثلا يتحول الحوار إلى فقرات طويلة تحمل في طياتها مناقشات مستفيضة حول القضية التي تتناولها المسرحية ، ولا يهم أن تتوقف الأحداث أو تتجمد الشخصيات طلالا أن المناقشة قائمة على قدم وساق . ولذلك أطلق الكثير من النقاد على أعمال شو اصطلاح « دراما المناقشة » وإذا كان شو يعنى في مسرحياته الشهيرة بعلامه الحوار لمنطق الشخصية ومستواها الفكري والاجتماعي ، فإنه يعتمد في الملم الأول على تطوير الصراع الدرامي من خلال الحوار أكثر من اعتماده على الأحداث المادية التي تجري على منصة المسرح .

وإذا كان برنارد شو قد انقاد في حواره الدرامي وراء القضايا الاجتماعية التي أثارها في مسرحياته فإن أوسكار وايلد قد انقاد وراء ولمه بالثائق المنفرد والبلاغة اللامعة الذكية لدرجة أنه نسي حتمية التناسب بين مستوى الشخصية ومنسوب الحوار . ذلك أن اللورد المتفك الروائي يتكلم بنفس الأسلوب اللامع المتائق الذي تحدثت به خيائمه . فبالذا كنا نשמع في مسرحيات برنارد د شو بأن المؤلف يقف شخصيا وراء الآراء والأفكار التي تعبر عنها الشخصيات ، فإنا في مسرحيات وايلد نشعر أن المؤلف يقف بجانبه اللغوية وراء كل شخصياته دون استثناء ، في حين يتحتم على الكاتب المسرحي أن يخضع سواء مضموه الفكري أو فكرته اللغوي لتسويات الشخصيات المختلفة والمتعددة حتى يتيح الفرصة لبنائه الدرامي حتى يطور نفسه بنفسه من الداخل .

إن الحوار الدرامي من أهم العناصر الفعالة والجوهرية التي يقوم عليها بناء المسرحية . فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه وإذا كانت الهيكلية بمواقفها وأحداثها مثل الهيكل العظيم للمسرحية ، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرابيين التي تتلأ هذا الهيكل وتقدمه بالحياة . وعندما تتجزأ الهيكلية عن الأطلاق والتطور ، يبرز دور الحوار لاسعافها وإطلائها عن مقامها ما يساعد على استمرار المسرحية . فالكاتب



المسرحي لا يملك السرد الذي يستطيعه المؤلف الروائي والذي يساعده على التعليق على الأحداث ، وتحليل الشخصيات ، وإلقاء الضوء على ما يدور بداخلها ، وربط المواقف ببعضها البعض وسد الفراغات التي قد تنشأ في التسلسل الدرامي ... الخ .

أما الكاتب المسرحي فلا يملك هذه التسهيلات الروائية ، فهو يعتمد على الحوار كأفضل أداة للكشف عن داخل شخصياته وتحليلها والتعليق عليها ، وإحكام تسلسل المواقف وتابعها وسد الفراغات التي تؤثر في متانة البناء وعصريته . ويتوقف مدى نجاحه أو فشله في إخراج عمله المسرحي إلى الوجود بمدى توفيقه في استغلال الحوار بحيث لا يدخل به في دائرة مغلقة تقرب به من أسلوب النقاش أو الجدل أو لغة الحديث اليومي بين الناس ، مما يجعل الشخصيات تهتز والأحداث تتصحر والمواقف تنشت والسياق يتفكك . فالنقاش والجدل والثروة كلها وسائل تخضع لأسلوبنا الممشي البحت ، أما الحوار الدرامي فلأنه يمثل لحظيات الفن ووضعيته حتى يكون ذا أثر وظيفي في إقامة البناء الدرامي وتلك باستغلال عامل التطور الجوهري الذي يتلقا من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى موقف ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث ويبسط بنا إلى حيث نهاية المسرحية .

أما النقاش فهو ما يدور في الحياة اليومية بين شخص وآخر حول موضوع معين يخصهما وحدهما ولا يخص أحداً آخر سواهما . ولذلك تركز وظيفته في الوصول إلى تفاهم معين بخصوص هذا الموضوع

ولا يهم كيف يبدأ أو كيف ينتهي ؟ ولا يعنى بالتسلسل المنطقي ما دام بحالته البدائية يساعد على تفاهم شخص مع آخر . وربما برزت عوامل نفسية غير متوقفة في أثناء النقاش قد تؤدي إلى استعمال الأيدي والأرجل لفتح الطرف الآخر بالقوة بعد عزوه عن الانفعال بالمنطق والحجة . أي أن النقاش يخضع لأية عوامل نفسية طارئة تؤثر في سيرة ، وتسلبه التسلسل والتطور اللازمين للتقدم نحو خطوة أخرى والارتباط بموقف آخر ، فليس له معيار ثابت لأنه يتغير من شخص إلى آخر ومن موقف إلى موقف ، ولا يمكن تقنيته ووضع خصائص لمقوماته وعناصره الأساسية .

أما الجدل فيعتمد على إبراز مدى ثقافة المتجادل ومثته بنفسه ومدى قدرته على إدارة الجدل وتوجيه دفته ليقتنع الآخرون بوجهة نظره . والجدل غالباً ما يكون حول موضوعات علمية تهتم أكثر من شخصية فقط وليس المجال كسباً نجد في النقاش بين شخصين حول موضوع لا يهم سواهما . ولذلك يبدو للجدل وجهان أحدهما شخصي والآخر عام . وأحياناً تغلب حجة الجدل على الفهم الواهي بين المتجادلين . لها دامت الحجة تؤدي إلى الحجة ، والبرهان يصل بنا إلى برهان آخر فلا يهم مدى تطابق الجدل للنظرة العلمية العملية إلى المراتب والمبادئ والمقومات : أي أن الجدل يكاد أحياناً أن يكون هدفاً في حد ذاته . وهو كثيراً ما يدور في حلقة مفرغة لأن أطراف الجدل يستمتعون بدخس الحجة بالحجة وإبطال البرهان بالبرهان إلى غايات غير محدودة ، وكأنهم في مباراة في الشكك والملاحقة وقوة الانفعال وسلامة المنطق بصرف النظر عن بلوغ هذه المباراة نتيجة معينة أو استيعابها عاملاً للموضوع محدد . ولذلك يختلف أسلوب الجدل المنطقي عن الحوار الدرامي اختلافاً جوهرياً .

أما الثثرة أو الحديث المتبادل بين الناس في حياتهم اليومية ، فهو مزيج من النقاش والجدل . ويتوقف استغلال مقومات كل منهما ووسائله على حيثية الموقف وتكوين الشخصية ولكنه لا يكتب خاصية التطور بمفهومه العلمي . وإذا كان الحديث اليومي يختلف عن النقاش الذي يرتبط بموقف واحد لأنه يتعامل مع كل المواقف التي تجر بالإنسان

في يومه ، إلا أنه لا يتطور ولا يتبلور تماماً في منبج فكري ومنطقي محدد . إنه لا ينجح الاتكويين الشخص ومدى ثقافته ويمد نظرتة أو قصصها وربما أثرت عليه ظروف الحياة الخارجية الطارئة التي تقض على سلوك الأشخاص وأسلوب تحاورهم لمدة معينة . وبالطبع لا تخضع لغة التحاور اليوسى لأية مقننات أو مفاهيم أو معايير تمنحها شخصية موضوعية ذات مقومات وملامح متبلورة .

ومن الطبيعي أن يختلف الحوار الدرامي اختلافا جوهريا عن النقاش والجدل والحديث والثرثرة ، ذلك أنه ينجح لتعصر التطور الحيوي اللازم لكل كيان عضوي ، بحيث يجعل المسرحية جسما حيا متفاعلا ينض بالحركة ويشتمل بالحركة المادية والنفسية . ولذلك تخضع لغته لخصمات فنية منها الإيقاع والجرس والأبجاء والتطور الذي يساعد على كشف الشخصيات والتحام المواقف وتدقيق الأحداث ، ثم تطور هذه العناصر الثلاثة اللازمة لبناء كل مسرحية حتى نهايتها .

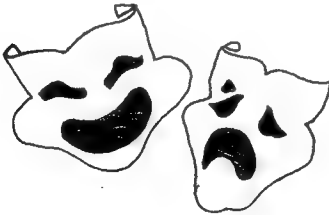
والحوار أداة قديمة قدم الأدب والفكر الانسلا . فمنذ عصر افلاطون والحوار الثري مستخدم على نطاق واسع في مجال تحليل الأفكار والاتجاهات الميعة للخلاف والجدل ، وفي مجال السخرية من الأعراس الرضية التي تصيب الأفراد والجماعات . ويمد افلاطون رائدا لفن المحاوراة التي تدور حول أفكار محددة . وفي القرن الثاني الميلادي برز لوسيان كرائد للمحاورات الزائفة بالسخرية . ويقول ديوجينيس ليرتيوس في الجزء الثالث من كتابه « حياة الفلاسفة » إن افلاطون الذي ابتكر فن المحاوراة وصاغ شكلها المتبلور قد تعلم هذا الفن من الفنان الدرامي الأفرقي سوفرون الذي اشتهر بعروضه الصامتة واستكشافاته الدرامية المستقاة من الحياة اليومية . لكن من المحتمل أن افلاطون استوحى هذا الفن أساسا من أسلوب سقراط ومنهجه في التحرر عن حقيقة الأشياء .

الجندلية بالحوار الدرامي ، ابتداء من ديوجينيس ومرورا بالاتجاهات التقليدية في عصر النهضة وعصر الكلاسيكية الجديدة كما يتجلى في كتاب « الحوار » لكسارو سيجونيوس ، وكتاب « عن فن الحوار » لئاسو ، وكتاب « دفاع عن الحوار » لسيرون ، وكتاب « أسلوب الحوار » لسفورزا بالايشينو ، و « أسلوب كتابة الحوار » لريتشارد هيرد ، و « مقالة عن الحوار » لادوارد وين . ولكن ربط هؤلاء الكتاب المحاوراة بالدراما لم يجعلهم يتجاهلون عنصرها الأساسي المتمثل في تحليل الأفكار على النزاع والجدل .

ففي حوار الأفكار والآراء لا يمد الحديث أو الواقعة كثيرا ، بل ينصب الاهتمام على التسمات والتحليلات والتخريجات والتضريعات التي يستنتجها المتحاورون . وإذا كان الجميع منذ افلاطون قد اتفقوا على أنه يتحتم على المتحاورين أن يتجنبوا الطاب الحديث اليومي وثرثرته ، فإن ادوارد وين في كتابه قد حتم على الحوار أن يتجنب تماما أسلوب القاء المحاضرة . إن الحوار يقع في منطقة وسط بين عشوائية الحديث العادي بين الأفراد ، والأسلوب الرسمي أو الغالب الذي تصب فيه المناظرة . وأصبح فن المحاوراة وسيلة للبحث عن كل جوانب الحقيقة ولتلم الجانب التعليمي الجاف صيغة حيوية جذابة . لكن فن المحاوراة بهذا الأسلوب لم يميز رضاه لوسيان الذي اتهمه بالوقار الزائف على الحد ، وأنه مشحون بتسائلات وتضريعات تفصله تماما عن الاتصال المباشر بالحياة العادية . وكان

لوسيان يؤمن بأن الكوميديا - التي سبق أن عرفت بأنها تعقيل وتحميد للحياة اليومية العادية - يمكنها انصاف المحاوراة وربطها بعجلة الحياة . ونظرا لتأثر لوسيان بالكتاب الكوميدي أريستوفانيس والأدب الساخر مينيباس ، فقد ابتكر شكلاً للحوار حدده بأنه مزيج من المحاوراة التقليدية والنظرة الكوميديية . ويرجع الفضل للوسيان في جعل هذا النوع من المحاوراة أداة قوية للسخرية من حماقات الإنسان كما نجد في كتابه « محاورات الموت » الذي سار على نهجه الأدب الأوروبي الحديث على نطاق واسع .

وقد ظهرت المحاورات الفكرية في الأدب الانجليزي القديم في القرن التاسع وذلك من خلال ترجمتها من اللاتينية . فقد قلم الملك ألفريد نفسه بترجمة كتاب بوثيوس « عزاء الفلسفة » ، ويقال أيضا أنه ترجم كتابه « المناجاة » للقديس أوغسطينوس ، كما ترجم ويرفريت كتاب « المحاورات » لجرميوري العظيم . لكننا في المعصور الوسطى لانجد الا محاورات قليلة يمكن مقارنتها بالمحاوراة افلاطونية الزائفة بروح التساؤل والاستفسار المتسدف حيوية وانطلاقا . فصل سبيل المثال استخدم جرميوري شكل الحوار كمجرد أداة لسرد القصص الديني الذي يفض على التقوى والورع . فقد اخضعت روح الخيال والابداع من المحاورات النثرية التي انتشرت في المعصور الوسطى على هيئة قوالب جامدة تقدم الأفكار ولا تناقشها ، وهو ما نجده في محاورات جويو سكوتاس إيرجينا



ويعرف ديوجينيس فن المحاوراة في كتابه المذكور بأنها نقاش جدلي على هيئة أسئلة وأجابات بين الشخصيات التي تحاول إثبات أو دحض فكرة معينة من خلال منبج جدلي . ومنذ ذلك الوقت ارتبطت المحاوراة



برنارد شو

الأديبان والنقاد الأمريكيان آلن نيت وفان دورين من خلال شبكة سي . بي . إس الأمريكية ، كما أن هناك برامج تناقش أمهات الكتب على شكل حوار بين أئمة النقاد والمفكرين . وكان نجاح هذه البرامج دليلاً على أن الحوار يملك من الحيوية والانطلاق ما تمنحز عنه محاضرة يلقها إنسان بمفرده أو مقال ينشره كاتب ولا يعرف صدهاء عند جمهور القراء .

وفي مصر حاول احسان عبد القدوس توظيف خبرته الروائية في فن الحوار ، في كتابة مقالاته السياسية والاجتماعية والنقدية على شكل حوار بين شخصين يمثلان جيلين مختلفين أو اتجاهين متناقضين . ففى سلسلة « حل مقهى في الشارع السياسي » كتب مقالاته من خلال حوار بين شاب وكهل يعبر كل منهما عن نظريته الخاصة إلى الأحوال والظروف السياسية التي تمر بها مصر في الوقت الراهن . فإذا كان الحاضر قد جمع بينهما فإن الكهل يتكلم في ضوء حياته في الماضي في حين يحاول الشاب استشراف آفاق المستقبل من خلال الحاضر . وفى سلسلة « ابني .. لا تخبريني معك » دار الحوار بين أم وابنتها حول التغيرات الاجتماعية وأثرها على وضع المرأة في المجتمع بصفة خاصة . وفى سلسلة « اعطني عقلك .. وخذ فني » دار الحوار بين شخصين أحدهما يمثل النقاد والفنانين والآخر يمثل جمهور المتلقين . والحوار كله لمحات نقدية عن السليبات التي تتعثر حياتنا الفنية .

ولكن مهما تعددت استخدامات الحوار على المستوى الصحفي والفكرى ، فإن الدراما تستغل الحصن الحصين لفن الحوار بكل أبعاده النفسية ودلالاته الاجتماعية وإيماءاته الانسانية وأشكاله الفنية . وبكفى للدلالة على أهمية الدراما للحوار ، وضرورة الحوار للدراما ، أننا لا نستطيع أن نتصور أحدهما بدون الآخر . ومهما تعددت أشكال الدراما ، فإن الحوار الدرامي قادر على استيعابها بطريقة أو أخرى . ومن هنا أصبحت صفة الدراما ملازمة للحوار . ولعل الخصوصية التي تتميز بها اللغة العربية في الترادفات المحددة بصفة قاطعة الفرق بين الحوار كدالة درامية والمحاورة كوسيلة لبث الحيوية في قنوات توصيل الأفكار إلى الآخرين

وإيكليف أما المباريات الشعرية الكثيرة التي أقيمت للمتسابقين فقد حلت لواء الخيال والأسداع في تلك المرحلة التي استمرت حتى نهاية العصور الوسطى .

ومع بدايات عصر النهضة بدأ الاهتمام بالمحاورات الثرية كشكل فني له ملامحه المميزة . في هذا الاتجاه كتب توماس مور « حوار حول تينيسيل » ، وأسكسكام « تركسيفيلوس » ، وسينسر « نظرة على الحالة الحاضرة في أيرلندا » وغيرها من المحاورات التي أصبحت فنا قادرا على بث الحياة في الأفكار من خلال تقليد المحادثة المنسقة المنظمة القائمة على التسلسل المنطقي والنظرة الواقعية . وقد بلغ أيراموس بهذا الفن قمته في كتابة « اللغة الدارجة » ، وكذلك الرواد الإيطاليون مثل بوتانو وكاستيليون وبايرو ودون وغيرهم من الذين تأثروا مباشرة بافلاطون ولوسيان ، وجعلوا الحوار أداة جذابة ورشيقة ولمحة ومنسقة كي تجمع بين المتعة والتعليم .

وفي أعقاب عصر النهضة سادت المحاورات الخاصة الأفلاطونية التي تعتمد على الإيماء والتلميح حتى يعمل المتحاور فكره وعقله ويصل إلى استنتاجه بنفسه ، كما تألفت سرعة البديهة التي اشتهرت بها محاورات لوسيان الساخرة في محاورات عند كبير من الأديباء الذين أعادوا صياغتها في ضوء عصرهم والواقعهم . وتعد مقالة درايدن « عن الشعر الدرامي » ١٦٦٨ من أرقى ما وصل إليه فن الحوار الذي يستخدم عناصر وصفية وخيالية لتجميل الشكل . ومنذ الوقت الذي أبداع فيه درايدن مقالته حتى الآن فإن فن الحوار جذب إلى حظيرته كثيرا من الأديباء والمفكرين والفلاسفة من أمثال بيركسل وهيرم ، وسيريفت ، ولينتلون ، وريتشارد هيرد ، ولاندور ، وأيسكار وإيلد ، وجورج مور ، وجورج سانتانيا ، ويوناني ودويريه ولويس ديكنسون وغيرهم من الذين مارسوا هذا الفن بل وقتنا أساليب استخدام وتوظيف بقعالية في مجال التعبير الدرامي عن مضامين مختلفة ومتنوعة . ويعد كتاب لاندور « محادثات خيسيلية » ( ١٨٢٤ - ١٨٢٩ ) من العلامات المميزة لتقاليد فن الحوار . وكان من رأيه أن الحوار كمشهد درامي للشخصيات - على غرار مونولوجات براوننج - لابد أن يصور لحظة هامة وجوية



• ٩ • • • • •



من مذكرات بيسكاتور :

## المخرج السياسي

ارفين بيسكاتور

ترجمة : د. يسرى خميس

Wildenbruch وأنتسجنروبر Antengruber وأمثالهم . بينما كانت الدراما المعاصرة يمثلها إيسنرروزينوف Rosenov في مسرحيته « ليلة القط » . إتيهاهان يتصارعان . عمل ناحية يقف لوتسكروشن Lützenuircha تلميذ بوسار Fossart وعمل الناحية الأخرى ، يقف شتاينروك Steinrück كممثل للدراما البرلينية الحديثة . حيث لا توجد أية محاولة في الاتجاه التجريب فيها يتعلق بالشهد أو بالأخراج .

وفي « مسرح الغرفة » كان يسيطر على العروض كل من هاويتمان وسترنلبرج وفيلديكنند Wedeind ، ويجوارهم أوسكار وايلد والكتاب الفرنسيون والمدرجة الاجتماعية الحديثة ، كعمل للربيع في الأساس .

لقد انفجر الموقف - وكم ابتعدت الطرق الحائرة عن بعضها في مواجهة المستقبل ، التي كان يتوجه الجميع ، ومع ذلك لم يعترف به أحد . كان الفرد يحد نفسه بشعارات وطنية زائفة ، التي تعود

### ١ - من الفن إلى السياسة

يبدأ حساب الوقت يوم ٤ أغسطس عام ١٩١٤ . منذ ذلك الوقت ، ابتداءً الباروميتر في الصمود :  
١٣ مليون قتيل  
١١ مليون مشوه حرب  
٥٠ مليون جندي يتحركون للقتال  
٦ مليار طلقة  
٥٠ مليار متر مكعب من الغاز .

ما هو الشيء « الذات » هنا ؟ هنا لا يوجد شيء ذات أو شخصي ، حيث تعدده أشياء أخرى . لقد اشتعلت الحرب قبل العشرينيات . إنه قدر ، يضع كل معلم كبير في الظل .

صيف ١٩١٤ في مدينة ميونيخ . كنت متطوعاً في « مسرح Hoftheater » ، وفي الجامعة كنت أستمع إلى محاضرات في تاريخ الفن والفلسفة واللغة الألمانية .

وعلى ذلك المسرح كانت تعرض أساساً الدراما الكلاسيكية لكتاب مثل فيلدنبروخ

عليها مرور الوقت ، واستحسنها ، وانتهت به إلى دوامة هستيرية عصبية .

لم يكن من السهل أن يقال عنى أننى « لست بالمأل جيد » فماتنى عائلة قديمة فى انتهاءها للكثيرة ، لقد تربيت على حب الوطن ، لكننى مازلت أذكر كيف ارتش أبى - ذو الحس الوطنى الخرمت - أمام فكرة سعى للمجنديّة . ومازلت أذكر فرجه عندما استبعدت من التجنيد بالجيش عند الفحص الأول بسبب ضعفى الجسدلى العام .

وطنى ؟ كانت تلمع عيناى مثل كل شاب ، عند سماع كورال الطبول وآلات النسخ يوم عيد ميلاد القيصر على جبل شيجلسلست Spiegelstusberg بالقرب من مدينة ماربورج . لم تثير الدراسة بالمدرسة . فقد كان جفاف رجال التربية ( المدرسين ) فى ذلك الوقت ، وضيق أفق أساليب التربية البرجوازية دافعا لى ، فى أن أهتم - بجوار المواد الأساسية - بتأهبة أفكارى الخاصة . وأقترنت بصديقتين ، كان كلاهما يرسمان ، بينما كنت أكتب الأشعار .

كان أبواى من أهل الريف . هناك ولدت . خمس سنوات عشتهما وسط الفرويين . وقد كانت مدينة ماربورج يسكنها العشرين ألف نسمة ، وطلابها المهرجين ، الذين بدوا بالنسبة لى بنقدو آبائهم 'ويعانهم الملونة ' ككائنات من عالم أعلى - بدت لى هذه المدينة كمدينة كبيرة هائلة . وفى الأزقة الضيقة بالى القديم لهذه المدينة كانت إقامتنا ، وسط المواطنين البسطاء ، من حرفيين وعمال .

لم أذهب إلى المدرسة التحضيرية ، التى كانت آنذاك تلى مرحلة تعليمية أعلى ، لكننى كنت فى المدرسة الابتدائية . كانت هذه رغبة أبى الذى ينحدر من أسرة بسيطة قروية بطريكية . كان عمادها المسيحية الحقبة ، بقدر الإمكان فى ظل العلاقات القائمة . ( لم أر فى حياتى ، أناسا أكثر بساطة ومسيحية ، قادرين على التسامح مع انخراط الآخرين ، وحسب التفهم ، ومطوبوعين على الكرم ، والتواضع ، وعلم الاهتمام الحقيقى بالعالم الخارجى من سياسة وطموح للمناصب العليا وما شابه ذلك - من جدلى ومن عمى ) .



الكتاب المقدس ( الانجيل ) ، قام بمراجعتها وتصحيحها أحد أجدادى الأوائل - يوحنا يسكانتور ، أستاذ التيلوجى ( علم الأديان ) وقد قام بذلك العمل فى مدينة شتراسبورج ثم فى مدينة هيربورن ، كذلك فى ناساو ، حيث قام بتصحيح الترجمة اللوثرية للكتاب المقدس . وقد ظهرت الطبعة الأولى لهذا العمل عام ١٦٥٠ ، ولفتت إليه الأنظار من كل جهة - بجوار مائتا عمل أنخرى فى مجال علم الأديان .

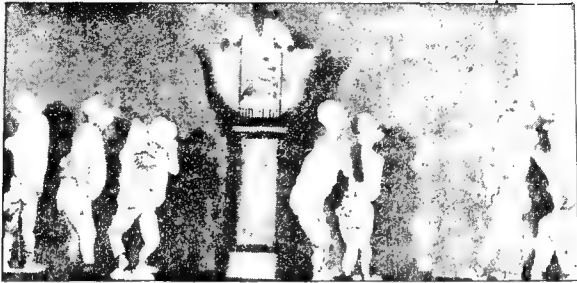
ولو أننى أخلف عن يوحنا يسكانتور بدرجة أو بأخرى ، فإننى أعتقد أن فى دعى بعضا من بروتستانتية الجافة .

كان أبى يرغب فى أن أصبح قيسا ، الشيء الذى لم أكن أرغب فيه . وظهر لى منبر آخر للوعظ أكثر أهمية . وبالطبع ، فقد كنت أقابل فى كل مكان بالرفض ، مجرد أن أبلى رضى فى دراسة المسرح والاهتمام به . ولقد تحملت كل ذلك - وهذا ما أقوله اليوم للممثلين : أفضل لكم أن تتركوا هذه المهنة ، فهى مهنة صعبة وشاقة ، حتى بالنسبة للموهوبين . فالغيرة وسوء التقدير هما السائدان فى هذا المجال .

ومازلت أذكر حتى اليوم صوت جدلى وهو يؤكد بصوته المميز ضاعفا على حرف الميم . مثل : تريد أن تكون « بنفس طريقة تحدته عن الفجر والنقاشين وما شابه ذلك .

أنا لا أقصد هنا كتابة تاريخ الأسرة . لكننى أسرد ذلك كي أؤكد أنه ليس بالضرورة أن تكون من أصل يهودى ، حتى تقتنع بالشوعية وأضيف هذا المقطع من جريدة Die Welt am Montag بتاريخ أول مارس ١٩٢٧ . إرقيق يسكانتور ، لقد كتبت لنا تقول « فى بعض زوايا الصحافة يتردد أن اسمى الحقيقى هو صموئيل فيشر وأننى مهاجر من اليهود الشرقيين ، وهذا يمحى الحقيقة بكل أسف . ولن أزد على ذلك ، طالما لا يستخدم هذا كحجة ضد أعمالى . وربما يشرفنى هؤلاء السادة الذين يمتنون بأصلى العائل « الشخصى » بزيارة فى منزلى حتى أطلعهم على نسخة نادرة من





منظر من مسرحية « مغامرات الجندي شليك » اخرج بيكسكاو

« تذكرى جنوده الرصاصية »  
يجب عليك أن تبكى أينما الأم ، إيك  
كان ابنك — عندما كان صيا  
يلعب بالجنود الرصاصية ،  
الجميع معين  
الجميع ماتوا : فرقة وصمت .  
وعندما كبر الصبي  
صار نفسه جنديا  
ووقف هناك في الحركة .  
يجب عليك أن تبكى أينما الأم ، إيك  
وعندما تهمس « مات كبطل »  
تذكرى جنوده الرصاصية  
الجميع معين  
الجميع ماتوا : فرقة وصمت .

لم أكن قادرا على فهم ما يحدث . حيث  
كان عمري عشرين عاما . جيل بأكمله كان  
يتحدث من حرية الفكر وتطورها ، يقع  
فجأة ودون أدنى مقاومة في هذه الغزوالية  
العامة . . وباستثناء القليلين ، اتفق مفكرو  
أوروبا كرجل واحد للدفاع عن « الأشياء  
القدسة » التي طالما كانوا يشكون فيها ،  
بالقلم وليس بالسلاح . وبغيا واقفين في  
وجه « الأعداء » : تولستوي ودستوفسكي  
وبوشكين وزولا ويلزك وأناتول فرانس  
وبرناردشو وشيكسبير ، وهم يعملون في  
« جريندياتهم » حيثة ونيتشه . لقد انتصر  
هذا الجيل بإفلاسه الفكري . واتضح في  
اليوم الرابع من شهر أغسطس أن كل  
ما فكر به ذلك الجيل أو فعله ، لا قيمة .  
على الإطلاق ◆

المتفخة المعروفة على رؤوسهم . ودون أن  
أعرف إنجهاى ، ضيّد من أوضة ماذا علّ  
أن آقف ، لم يبق أمامى سوى أن أسبح مع  
هذا التيار المريض السميك . والآن :  
الحشاش الألماني الشهير ، ونشوة الحرب  
والتهليل لها . كل شيء حولي يتحسس  
للحرب أما أنا فلا . بإحساس خاص وليس  
من اقتناع كنت محايدا . وانطلقت الجماهير  
في شوارع مدينة ميونيخ ، تقف وتسكن  
وتلقى الخطاب . ذات مرة ، في أحد تلك  
التجمهرات ، كنا نقف جميعا ، كل قبعة في  
يده ، والجميع يغنى أغنية ألمانيا للحرية الماتة  
وهم في حالة فريدة من الانتشاء ، بينا كان  
البرد يقصم ظهورنا (وقد وقف أحد الرجال  
مرتديا قبعة ، يحمى بها نفسه بعض الشيء  
من البرد الذي جعله يرتعش) — سمعت  
بجوارى فجأة ، رجلا يتحدثن بلهجة  
الجنوب (بالفاريا) الخشنة ، انظر ، إنه لم  
يخلع القبعة ، إنه جاسوس 11 « وطلب منه  
أحدهم أن يخلع القبعة ، وبدلاً من أن  
يستجيب ويغلبها ، انطلق المسكين يجرى ،  
ويقفز فوق هذا الجمع . وانطلق الجميع  
خلفه وهم يصرخون : « جاسوس !  
جاسوس ! » وأمسكوا به وأشبعوه ضربا .  
لم تمت الجماهير تعرف حدا للحماس  
والنشوة — لقد وصلت لحداها الأقصى .  
وتدفق الجنود لمحطة القطار وقد زيتوم  
بالزهور دومة مجنونة كسرة ، لم تجرفني  
مها . وكانت قصيدتي التي كتبته في الأيام  
الأولى من شهر أغسطس شاهدا على ذلك .

وحاولت أن أنتزع نفسي من هذا الإطار  
البورجوازي الصغير الضيق ، ساعدني في  
ذلك نيتشه المحترق لهذا الوسط . ووايلد  
الصعلوك ، وكل الكتاب الذين تمسكوا  
وسفروا من هذا المجتمع البورجوازي  
المتهاك في الخمسين عاما الماضية ، وعملوا  
على تعريته ومكافحته .

ففى مكتبي تجدد هاينرش ماثان ،  
و الموت في فينسيا « لتوساس ماثان ،  
تولستوي ، زولا ، فرفيل Werfel ، ولكه ،  
رامبو ، شيفسان جيورجه Stefan  
George ، هيم Heym ، فيرلين ، ماتي  
لنك ، هو فماتزال ، برنتانو Brentano ،  
كلابند Klabund ، سترنبرج ، فيديكند  
Wedetind ، و « علم النفس » لمسر  
Messer ، فونت Wundt ، فندلباند  
Windelband ، فيشنر Fechner ،  
شوبنهاور . كذلك أوتو إرنست Otto  
Ernst وكونان دويل Conan دوى نورا  
Nora وآخرين . وبعدها فقد كان يسيطر  
المزاج الذي يعكس معاناة الوجود البشرى ،  
والذى ينسلخ عما هو قائم ويثقى نفسه  
بنفسه : من بقايا ذلك الجيل المتدهى دع  
الأشياء تحدث ، وأترك كل الأشياء . . في  
تعباد ملفت للنظر في مواجهة النشاطات  
الاقتصادية والسياسية المحمومة . لم يكن  
عندى أية فكرة عما يربط الأشياء بعضها  
ببعض . فقد بدأ في الاشتراكين رجالا لهم  
لحية مبهتة ويضعون القلنسوات الحمراء

ينبغي على الناقد أو المقيم لأعمال بريشت من - مترجمين ، معدلين ، مخرجين - أن يتناولوه بنظرة تأمل مركبة وصولاً إليه . ولما عدا ذلك من بحث وحيد الجانب ، عن تطور النظرية الملحمية للمسرح بريشت ، ستكون حتماً محاولة مشكوك في أمرها ! .

وهذا ما إنضج فعلاً في جميع البلاد النامية على وجه التخصيص ، سواء كانت رأسمالية أو اشتراكية النظام ، وذلك عن عمد سبق فيه ، أو طعنطنة إعلامية للمجديد المثير ، بلا دراسة أو تبرير منطقي لما يقال . وكلامها مساهم في بلورته كمنح مشوه ، لفكر غامض ، عل أنه موجهة صابرة . كما إتفق الجانبان على ضرورة إيفساح مسبين : الأول أن آراء بريشت المبكرة حول قضايا المسرح ، لم تكتمل صورتها التطبيقية ، لذلك فآفكاره المتناثرة ، في كتاباته المنشورة من خلال البلاطين المتخصصين - كما يبدو - لم تكتشف بعد ، أو حل الأقل لم يمتيروها هامة التوضيح لبداهتها . كما أن آراء المعارضين لأعمال بريشت ، قد إعتيروها مغامرات أدبية ، وهذا يرجع دائماً - عن عمد - لمصادر صحفية .

ثانياً : مثلاً الحكم على الأعمال الكبيرة المتطورة بع فترة نضجه الفني ، فقد بدأ التعرف على محاولاته القيمة الأولى ، مثلاً بدأ تقييم كتاباته النظرية الأولى ، ومدى جدوى صلاحيتها كحل أمثل لمسار المسرح . وأورد على سبيل المثال مقولة لبريشت نفسه ، حين قال في كلمات مقتضيه ، لإستيضاح نظريته من خلال كتاباته الأولى (ينبغي على من يريد صنع التفهنة الكبرى ، ضرورة أخذ بعض الخطوات للخلف أولاً ، حيث أن اليوم من صنع الأمام ، يؤدي إلى باكر ، من خلال صلاحيات ناموس الحياة المستمر بلا توقف .

## بداية الطريق إلى النظرية الملحمية في المسرح

لفقد تعرف مسرحنا المعاصر على تغييرات جوهرية من خلال أعمال بيرتولد بريشت كمحمد مسرحي - دراما تويج - أصله شاعر ، فيلسوف ، مفكر ، كاتب ، ناقد ، مخرج ، رجل مسرح ، وليس بأخر أنه منظر ! .

وقد وجب على رجال المسرح المعاصرين ، ضرورة تناول بيرتولد بريشت من الناحية النقدية كظاهرة ، ينبغي للمتعرض لها أن يواجه مزيداً من الصعوبات ، لربط أدب بريشت مع نظريته ، وأسلوب عمله المسرحي لبناء وحدة متكاملة . كما أن فهم بريشت يكاد يكون نادراً ، إذا ما إنعزل جزء من كتاباته في التناول كظاهرة ! .

ومن ناحية أخرى ، فبريشت لم يكن يوماً في حالة ثبات هادئ ، للمراقبة ، والمتابعة المثانية ، بقدر ما هو كثير التغيير بهدف التجديد الدائم ، الذي لا ينتهي بظهور العرض الأول على المسرح ، تبعاً للحركة الدائمة من حوله ، ليتناسب العمل مع البيئة المحيطة بالمشاهد ، وما حوله من أحداث ، بإيقاعها السريع المضطرب . لذا

د. محمد صديق



بريشت

ومن المحتمل إمكانية عبور الشخص،  
لبدايات النظر الفنى البريشتى، على عديد  
من الدلالات الحكيمة، التى ترتبط بأعماله  
الأولى كأسلوب تطبيقي فى التوضيح . وربما  
كان ذلك هو لب الموضوع الذى رايت  
ضرورة توضيحه للمهتمين والدارسين  
والأساتذة العلماء ، الذين ساهموا فى تقديم  
بريشت بأسلوب بعيد عن التخصص  
الدقيق فترة ، ثم إعتبروه كإيهاملاً . مع  
أن جميع التيارات التجريبية والمذاهب الأدبية  
والإبداعات الفنية اللاحقة لهذه الظاهرة ،  
تعتبر وراثة فرعية تابعه من معنيها للذات  
الذى لا ينضب . فهو الآن بعد أرسطو -  
الذى قنن للدراما كفيثوسوف مؤرخ فى كتابه  
والشعره منذ أكثر من ألفي وثلاثمائة عام  
سبقنا - قاصداً بالجديد ! .



بأدبهم الطاحنه ، وأساليبهم المخدرة من  
ناحية المضمون ، وكذلك إختياره للشكل  
التصويرى المناسب لاجتماعات ما بعد  
الحرب . وبدأ بريشت فى التراجم بذلكه ،  
عندما تناولوه بالنقد - وبخاصة من أبناء  
جيله المعاصر ، المهتم بالعلاقات  
الاجتماعية كعلم - عندما واجههم بانتاج  
الكتاب البرجوازيين ، وتصورهم المثالي  
لحقيقه الواقعيه . هنا كشفت الحركه  
التقليدية الطليعية ، عن ممكن التقديميه ، فى  
واقعيه جديده ، لكاتب شاب ، عما كان  
ضرورياً لبداية تصحيح الصوره ، التى  
ساعد على تشويها أعداء التجديد .

لقد ساعد فى تحديد بزوغ عبقرية بريشت  
فى البدايه ، عديد المسرحيات الجديده ،  
من الكتاب الكلاسيين من عام ١٩١٨ حتى  
عام ١٩٢٠ أمثال (جيرهارت هاوريمان ،  
كارل شرابهايم ، جيورج كايتر ، فريد  
ريش كوفل ، وكارل تسوكماير) وقد ساعد  
ذلك على تركيز بريشت - كاتب أوروبى  
الشاب - فى إعطاء صوره حقيقه للواقع  
المعاصر ، وحتمية تغيره ، بدون أحلام أو  
مثالية خاصه ، من نوعه ما يقدمه كتاب  
البرجوازيين من إمكانات . وهذا ما ساعد  
الجمهور والنقاد على تلوق بريشت كفاكهه  
غريبه للذائق ، أمام العديد من الكتاب  
القدامى ، فى العقد الثانى من القرن  
العشرين بانتاجهم الغزير ، للإحساس  
بعقدان الشكل والمضمون ، المخالف لما  
إعتادوا عليه من أعمال تقليديه ! .

ويرجع عدم إمكانية تحديد هوية بريشت  
الفكرية حتى هذه المرحله فى البدايه ، سوى  
رفضه لكل ما هو قديم ، ويحثه عن  
مضمون الطليعية التقدميه . ويرجع محاولة  
قدامى الكتاب ، للجرى وراء الجمهور  
ببعض تعيسرات بريشت الشباب عن  
(المياوريتاريا ، التغير ، والحتميه) عما زاد  
من ضراوة الحرب ، وصعوبة المواجهه ، إلا  
أن تقييم علماء المجتمع والعلوم الإنسانية ،  
قد حدد رفض بريشت للبرجوازيه ،  
مطابقته الشكلي للمعاضه ، التى لا تخرج  
عن كونها برجوازيه - بمعنى إن الطبقه الناث  
على تقاليدها - . لذا فقد كان من نصيب  
الشباب الصاعد ، أن يجتدل مركز الصداوه فى  
قمة الرفض البرجوازي ، بالنسبة لمعارضيه  
المعاصرين من مشايخ الكتاب المحتكين  
بخبرة الذكاء الاجتماعى . وهذا فى حد

تعدلاته الدائمة ، ويقامهيه المتعدده -  
سراء لعمل واحد أو لتقديمات أعماله  
المسرحيه - خير شاهد ودليل على صلاحية  
النظريه . فقد كان القوام السياسى للمسى  
بريشت من البدايه ، هو إعتراضه على أى  
حرب ! ومن هنا ربط نفسه بالقضمت  
اللاذعه للنقد البرجوازي الذى أعطاه الظهور  
من البدايه . وعليه كان نضوره من الحياه  
البرجوازيه التى أحساها أثناء خدمته بظبايه  
المستشفى العسكري . وفى عام ١٩١٨  
كتب فى الجريده اليوميه للحزب الاجتماعى  
الألمانى المستقل ، مسرحيته الأولى بال  
Baal . وفى عام ١٩١٩ مسرحيته طيرل فى  
الليل Trommeln in der Nacht . وقد  
كانتا صفعه ضد البرجوازيه ومن يمثلونها



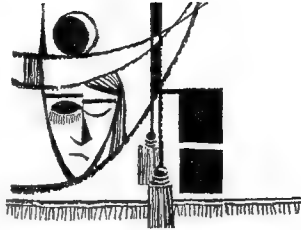
... لقد كان شعر بريشت الذى بدأ  
قرضه فى ١٩١٦/٧/١٣ من نوع الإيقاع  
الشعري الحر ، الذى ساعده على مزيد من  
الشاعريه للمتمعه بصورتها الدراميه  
الواعده . إنه لا يتم بالقوانين الشكلية أو  
الإيقاع المتعارف عليه . وكانت كلماته كأنه  
يكتب نثراً أدبياً عجزه الأمكان الطليعيه ،  
باللهجه الشبه . وكان مثله الأعلى آنذاك  
يتجلى فى فرائك فيدكنكه التى تعرف عليه  
أثناء دراسته للطب فى مدينة «ميونيخ» . كما  
أن بريشت لم يعايش الحرب الماليه  
الأولى - سوى فى شهرتها الأخيرة  
كممرض فى أحد المستشفيات العسكريه .

إن إداة بريشت - فى عشرينات هذا  
القرن - للحرب الأهليه الألمانية ، كانت  
من المؤشرات الواضحه ، التى نحت فى  
عقله ، ضرورة التمرد على كل قديم . ليس  
من منطق الرفض ، بلقد ما هو تصور لخلق  
وعاء جديد يستوعب مقتضيات التطوير ،  
من أجل تحطى طريق المفرات برمتها ، إلى  
أفاق مستقبلية فى خدمة الإنسانية .

من هذا المنطلق نستطيع تشخيص  
موضوعية المسلك البريشتى لطريقه  
الواضح . لقد إنجبه بوعى خالص ،  
لتنشكيل نظريه ، بتطبيقاتها العمليه ، وكان  
إيمانه ببعدها قضيتيه أمام المستقلين -  
للمدافعين عن ما قبله من رجالات المسرح ،  
على تعدد مذاهبهم وأساليبهم التقليديه -  
بطريق مباشر ويدون تحفظ . وتعتبر

● التاليف :  
● العديده :  
● ١٩٠٩ - ١٩١٠  
● ١٩١٠ - ١٩١١  
● ١٩١١ - ١٩١٢  
● ١٩١٢ - ١٩١٣  
● ١٩١٣ - ١٩١٤  
● ١٩١٤ - ١٩١٥  
● ١٩١٥ - ١٩١٦  
● ١٩١٦ - ١٩١٧  
● ١٩١٧ - ١٩١٨  
● ١٩١٨ - ١٩١٩  
● ١٩١٩ - ١٩٢٠  
● ١٩٢٠ - ١٩٢١  
● ١٩٢١ - ١٩٢٢  
● ١٩٢٢ - ١٩٢٣  
● ١٩٢٣ - ١٩٢٤  
● ١٩٢٤ - ١٩٢٥  
● ١٩٢٥ - ١٩٢٦  
● ١٩٢٦ - ١٩٢٧  
● ١٩٢٧ - ١٩٢٨  
● ١٩٢٨ - ١٩٢٩  
● ١٩٢٩ - ١٩٣٠  
● ١٩٣٠ - ١٩٣١  
● ١٩٣١ - ١٩٣٢  
● ١٩٣٢ - ١٩٣٣  
● ١٩٣٣ - ١٩٣٤  
● ١٩٣٤ - ١٩٣٥  
● ١٩٣٥ - ١٩٣٦  
● ١٩٣٦ - ١٩٣٧  
● ١٩٣٧ - ١٩٣٨  
● ١٩٣٨ - ١٩٣٩  
● ١٩٣٩ - ١٩٤٠  
● ١٩٤٠ - ١٩٤١  
● ١٩٤١ - ١٩٤٢  
● ١٩٤٢ - ١٩٤٣  
● ١٩٤٣ - ١٩٤٤  
● ١٩٤٤ - ١٩٤٥  
● ١٩٤٥ - ١٩٤٦  
● ١٩٤٦ - ١٩٤٧  
● ١٩٤٧ - ١٩٤٨  
● ١٩٤٨ - ١٩٤٩  
● ١٩٤٩ - ١٩٥٠  
● ١٩٥٠ - ١٩٥١  
● ١٩٥١ - ١٩٥٢  
● ١٩٥٢ - ١٩٥٣  
● ١٩٥٣ - ١٩٥٤  
● ١٩٥٤ - ١٩٥٥  
● ١٩٥٥ - ١٩٥٦  
● ١٩٥٦ - ١٩٥٧  
● ١٩٥٧ - ١٩٥٨  
● ١٩٥٨ - ١٩٥٩  
● ١٩٥٩ - ١٩٦٠  
● ١٩٦٠ - ١٩٦١  
● ١٩٦١ - ١٩٦٢  
● ١٩٦٢ - ١٩٦٣  
● ١٩٦٣ - ١٩٦٤  
● ١٩٦٤ - ١٩٦٥  
● ١٩٦٥ - ١٩٦٦  
● ١٩٦٦ - ١٩٦٧  
● ١٩٦٧ - ١٩٦٨  
● ١٩٦٨ - ١٩٦٩  
● ١٩٦٩ - ١٩٧٠  
● ١٩٧٠ - ١٩٧١  
● ١٩٧١ - ١٩٧٢  
● ١٩٧٢ - ١٩٧٣  
● ١٩٧٣ - ١٩٧٤  
● ١٩٧٤ - ١٩٧٥  
● ١٩٧٥ - ١٩٧٦  
● ١٩٧٦ - ١٩٧٧  
● ١٩٧٧ - ١٩٧٨  
● ١٩٧٨ - ١٩٧٩  
● ١٩٧٩ - ١٩٨٠  
● ١٩٨٠ - ١٩٨١  
● ١٩٨١ - ١٩٨٢  
● ١٩٨٢ - ١٩٨٣  
● ١٩٨٣ - ١٩٨٤  
● ١٩٨٤ - ١٩٨٥  
● ١٩٨٥ - ١٩٨٦  
● ١٩٨٦ - ١٩٨٧  
● ١٩٨٧ - ١٩٨٨  
● ١٩٨٨ - ١٩٨٩  
● ١٩٨٩ - ١٩٩٠  
● ١٩٩٠ - ١٩٩١  
● ١٩٩١ - ١٩٩٢  
● ١٩٩٢ - ١٩٩٣  
● ١٩٩٣ - ١٩٩٤  
● ١٩٩٤ - ١٩٩٥  
● ١٩٩٥ - ١٩٩٦  
● ١٩٩٦ - ١٩٩٧  
● ١٩٩٧ - ١٩٩٨  
● ١٩٩٨ - ١٩٩٩  
● ١٩٩٩ - ٢٠٠٠  
● ٢٠٠٠ - ٢٠٠١  
● ٢٠٠١ - ٢٠٠٢  
● ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣  
● ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤  
● ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥  
● ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦  
● ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧  
● ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨  
● ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩  
● ٢٠٠٩ - ٢٠١٠  
● ٢٠١٠ - ٢٠١١  
● ٢٠١١ - ٢٠١٢  
● ٢٠١٢ - ٢٠١٣  
● ٢٠١٣ - ٢٠١٤  
● ٢٠١٤ - ٢٠١٥  
● ٢٠١٥ - ٢٠١٦  
● ٢٠١٦ - ٢٠١٧  
● ٢٠١٧ - ٢٠١٨  
● ٢٠١٨ - ٢٠١٩  
● ٢٠١٩ - ٢٠٢٠  
● ٢٠٢٠ - ٢٠٢١  
● ٢٠٢١ - ٢٠٢٢  
● ٢٠٢٢ - ٢٠٢٣  
● ٢٠٢٣ - ٢٠٢٤  
● ٢٠٢٤ - ٢٠٢٥  
● ٢٠٢٥ - ٢٠٢٦  
● ٢٠٢٦ - ٢٠٢٧  
● ٢٠٢٧ - ٢٠٢٨  
● ٢٠٢٨ - ٢٠٢٩  
● ٢٠٢٩ - ٢٠٣٠  
● ٢٠٣٠ - ٢٠٣١  
● ٢٠٣١ - ٢٠٣٢  
● ٢٠٣٢ - ٢٠٣٣  
● ٢٠٣٣ - ٢٠٣٤  
● ٢٠٣٤ - ٢٠٣٥  
● ٢٠٣٥ - ٢٠٣٦  
● ٢٠٣٦ - ٢٠٣٧  
● ٢٠٣٧ - ٢٠٣٨  
● ٢٠٣٨ - ٢٠٣٩  
● ٢٠٣٩ - ٢٠٤٠  
● ٢٠٤٠ - ٢٠٤١  
● ٢٠٤١ - ٢٠٤٢  
● ٢٠٤٢ - ٢٠٤٣  
● ٢٠٤٣ - ٢٠٤٤  
● ٢٠٤٤ - ٢٠٤٥  
● ٢٠٤٥ - ٢٠٤٦  
● ٢٠٤٦ - ٢٠٤٧  
● ٢٠٤٧ - ٢٠٤٨  
● ٢٠٤٨ - ٢٠٤٩  
● ٢٠٤٩ - ٢٠٥٠  
● ٢٠٥٠ - ٢٠٥١  
● ٢٠٥١ - ٢٠٥٢  
● ٢٠٥٢ - ٢٠٥٣  
● ٢٠٥٣ - ٢٠٥٤  
● ٢٠٥٤ - ٢٠٥٥  
● ٢٠٥٥ - ٢٠٥٦  
● ٢٠٥٦ - ٢٠٥٧  
● ٢٠٥٧ - ٢٠٥٨  
● ٢٠٥٨ - ٢٠٥٩  
● ٢٠٥٩ - ٢٠٦٠  
● ٢٠٦٠ - ٢٠٦١  
● ٢٠٦١ - ٢٠٦٢  
● ٢٠٦٢ - ٢٠٦٣  
● ٢٠٦٣ - ٢٠٦٤  
● ٢٠٦٤ - ٢٠٦٥  
● ٢٠٦٥ - ٢٠٦٦  
● ٢٠٦٦ - ٢٠٦٧  
● ٢٠٦٧ - ٢٠٦٨  
● ٢٠٦٨ - ٢٠٦٩  
● ٢٠٦٩ - ٢٠٧٠  
● ٢٠٧٠ - ٢٠٧١  
● ٢٠٧١ - ٢٠٧٢  
● ٢٠٧٢ - ٢٠٧٣  
● ٢٠٧٣ - ٢٠٧٤  
● ٢٠٧٤ - ٢٠٧٥  
● ٢٠٧٥ - ٢٠٧٦  
● ٢٠٧٦ - ٢٠٧٧  
● ٢٠٧٧ - ٢٠٧٨  
● ٢٠٧٨ - ٢٠٧٩  
● ٢٠٧٩ - ٢٠٨٠  
● ٢٠٨٠ - ٢٠٨١  
● ٢٠٨١ - ٢٠٨٢  
● ٢٠٨٢ - ٢٠٨٣  
● ٢٠٨٣ - ٢٠٨٤  
● ٢٠٨٤ - ٢٠٨٥  
● ٢٠٨٥ - ٢٠٨٦  
● ٢٠٨٦ - ٢٠٨٧  
● ٢٠٨٧ - ٢٠٨٨  
● ٢٠٨٨ - ٢٠٨٩  
● ٢٠٨٩ - ٢٠٩٠  
● ٢٠٩٠ - ٢٠٩١  
● ٢٠٩١ - ٢٠٩٢  
● ٢٠٩٢ - ٢٠٩٣  
● ٢٠٩٣ - ٢٠٩٤  
● ٢٠٩٤ - ٢٠٩٥  
● ٢٠٩٥ - ٢٠٩٦  
● ٢٠٩٦ - ٢٠٩٧  
● ٢٠٩٧ - ٢٠٩٨  
● ٢٠٩٨ - ٢٠٩٩  
● ٢٠٩٩ - ٢١٠٠  
● ٢١٠٠ - ٢١٠١  
● ٢١٠١ - ٢١٠٢  
● ٢١٠٢ - ٢١٠٣  
● ٢١٠٣ - ٢١٠٤  
● ٢١٠٤ - ٢١٠٥  
● ٢١٠٥ - ٢١٠٦  
● ٢١٠٦ - ٢١٠٧  
● ٢١٠٧ - ٢١٠٨  
● ٢١٠٨ - ٢١٠٩  
● ٢١٠٩ - ٢١١٠  
● ٢١١٠ - ٢١١١  
● ٢١١١ - ٢١١٢  
● ٢١١٢ - ٢١١٣  
● ٢١١٣ - ٢١١٤  
● ٢١١٤ - ٢١١٥  
● ٢١١٥ - ٢١١٦  
● ٢١١٦ - ٢١١٧  
● ٢١١٧ - ٢١١٨  
● ٢١١٨ - ٢١١٩  
● ٢١١٩ - ٢١٢٠  
● ٢١٢٠ - ٢١٢١  
● ٢١٢١ - ٢١٢٢  
● ٢١٢٢ - ٢١٢٣  
● ٢١٢٣ - ٢١٢٤  
● ٢١٢٤ - ٢١٢٥  
● ٢١٢٥ - ٢١٢٦  
● ٢١٢٦ - ٢١٢٧  
● ٢١٢٧ - ٢١٢٨  
● ٢١٢٨ - ٢١٢٩  
● ٢١٢٩ - ٢١٣٠  
● ٢١٣٠ - ٢١٣١  
● ٢١٣١ - ٢١٣٢  
● ٢١٣٢ - ٢١٣٣  
● ٢١٣٣ - ٢١٣٤  
● ٢١٣٤ - ٢١٣٥  
● ٢١٣٥ - ٢١٣٦  
● ٢١٣٦ - ٢١٣٧  
● ٢١٣٧ - ٢١٣٨  
● ٢١٣٨ - ٢١٣٩  
● ٢١٣٩ - ٢١٤٠  
● ٢١٤٠ - ٢١٤١  
● ٢١٤١ - ٢١٤٢  
● ٢١٤٢ - ٢١٤٣  
● ٢١٤٣ - ٢١٤٤  
● ٢١٤٤ - ٢١٤٥  
● ٢١٤٥ - ٢١٤٦  
● ٢١٤٦ - ٢١٤٧  
● ٢١٤٧ - ٢١٤٨  
● ٢١٤٨ - ٢١٤٩  
● ٢١٤٩ - ٢١٥٠  
● ٢١٥٠ - ٢١٥١  
● ٢١٥١ - ٢١٥٢  
● ٢١٥٢ - ٢١٥٣  
● ٢١٥٣ - ٢١٥٤  
● ٢١٥٤ - ٢١٥٥  
● ٢١٥٥ - ٢١٥٦  
● ٢١٥٦ - ٢١٥٧  
● ٢١٥٧ - ٢١٥٨  
● ٢١٥٨ - ٢١٥٩  
● ٢١٥٩ - ٢١٦٠  
● ٢١٦٠ - ٢١٦١  
● ٢١٦١ - ٢١٦٢  
● ٢١٦٢ - ٢١٦٣  
● ٢١٦٣ - ٢١٦٤  
● ٢١٦٤ - ٢١٦٥  
● ٢١٦٥ - ٢١٦٦  
● ٢١٦٦ - ٢١٦٧  
● ٢١٦٧ - ٢١٦٨  
● ٢١٦٨ - ٢١٦٩  
● ٢١٦٩ - ٢١٧٠  
● ٢١٧٠ - ٢١٧١  
● ٢١٧١ - ٢١٧٢  
● ٢١٧٢ - ٢١٧٣  
● ٢١٧٣ - ٢١٧٤  
● ٢١٧٤ - ٢١٧٥  
● ٢١٧٥ - ٢١٧٦  
● ٢١٧٦ - ٢١٧٧  
● ٢١٧٧ - ٢١٧٨  
● ٢١٧٨ - ٢١٧٩  
● ٢١٧٩ - ٢١٨٠  
● ٢١٨٠ - ٢١٨١  
● ٢١٨١ - ٢١٨٢  
● ٢١٨٢ - ٢١٨٣  
● ٢١٨٣ - ٢١٨٤  
● ٢١٨٤ - ٢١٨٥  
● ٢١٨٥ - ٢١٨٦  
● ٢١٨٦ - ٢١٨٧  
● ٢١٨٧ - ٢١٨٨  
● ٢١٨٨ - ٢١٨٩  
● ٢١٨٩ - ٢١٩٠  
● ٢١٩٠ - ٢١٩١  
● ٢١٩١ - ٢١٩٢  
● ٢١٩٢ - ٢١٩٣  
● ٢١٩٣ - ٢١٩٤  
● ٢١٩٤ - ٢١٩٥  
● ٢١٩٥ - ٢١٩٦  
● ٢١٩٦ - ٢١٩٧  
● ٢١٩٧ - ٢١٩٨  
● ٢١٩٨ - ٢١٩٩  
● ٢١٩٩ - ٢٢٠٠  
● ٢٢٠٠ - ٢٢٠١  
● ٢٢٠١ - ٢٢٠٢  
● ٢٢٠٢ - ٢٢٠٣  
● ٢٢٠٣ - ٢٢٠٤  
● ٢٢٠٤ - ٢٢٠٥  
● ٢٢٠٥ - ٢٢٠٦  
● ٢٢٠٦ - ٢٢٠٧  
● ٢٢٠٧ - ٢٢٠٨  
● ٢٢٠٨ - ٢٢٠٩  
● ٢٢٠٩ - ٢٢١٠  
● ٢٢١٠ - ٢٢١١  
● ٢٢١١ - ٢٢١٢  
● ٢٢١٢ - ٢٢١٣  
● ٢٢١٣ - ٢٢١٤  
● ٢٢١٤ - ٢٢١٥  
● ٢٢١٥ - ٢٢١٦  
● ٢٢١٦ - ٢٢١٧  
● ٢٢١٧ - ٢٢١٨  
● ٢٢١٨ - ٢٢١٩  
● ٢٢١٩ - ٢٢٢٠  
● ٢٢٢٠ - ٢٢٢١  
● ٢٢٢١ - ٢٢٢٢  
● ٢٢٢٢ - ٢٢٢٣  
● ٢٢٢٣ - ٢٢٢٤  
● ٢٢٢٤ - ٢٢٢٥  
● ٢٢٢٥ - ٢٢٢٦  
● ٢٢٢٦ - ٢٢٢٧  
● ٢٢٢٧ - ٢٢٢٨  
● ٢٢٢٨ - ٢٢٢٩  
● ٢٢٢٩ - ٢٢٣٠  
● ٢٢٣٠ - ٢٢٣١  
● ٢٢٣١ - ٢٢٣٢  
● ٢٢٣٢ - ٢٢٣٣  
● ٢٢٣٣ - ٢٢٣٤  
● ٢٢٣٤ - ٢٢٣٥  
● ٢٢٣٥ - ٢٢٣٦  
● ٢٢٣٦ - ٢٢٣٧  
● ٢٢٣٧ - ٢٢٣٨  
● ٢٢٣٨ - ٢٢٣٩  
● ٢٢٣٩ - ٢٢٤٠  
● ٢٢٤٠ - ٢٢٤١  
● ٢٢٤١ - ٢٢٤٢  
● ٢٢٤٢ - ٢٢٤٣  
● ٢٢٤٣ - ٢٢٤٤  
● ٢٢٤٤ - ٢٢٤٥  
● ٢٢٤٥ - ٢٢٤٦  
● ٢٢٤٦ - ٢٢٤٧  
● ٢٢٤٧ - ٢٢٤٨  
● ٢٢٤٨ - ٢٢٤٩  
● ٢٢٤٩ - ٢٢٥٠  
● ٢٢٥٠ - ٢٢٥١  
● ٢٢٥١ - ٢٢٥٢  
● ٢٢٥٢ - ٢٢٥٣  
● ٢٢٥٣ - ٢٢٥٤  
● ٢٢٥٤ - ٢٢٥٥  
● ٢٢٥٥ - ٢٢٥٦  
● ٢٢٥٦ - ٢٢٥٧  
● ٢٢٥٧ - ٢٢٥٨  
● ٢٢٥٨ - ٢٢٥٩  
● ٢٢٥٩ - ٢٢٦٠  
● ٢٢٦٠ - ٢٢٦١  
● ٢٢٦١ - ٢٢٦٢  
● ٢٢٦٢ - ٢٢٦٣  
● ٢٢٦٣ - ٢٢٦٤  
● ٢٢٦٤ - ٢٢٦٥  
● ٢٢٦٥ - ٢٢٦٦  
● ٢٢٦٦ - ٢٢٦٧  
● ٢٢٦٧ - ٢٢٦٨  
● ٢٢٦٨ - ٢٢٦٩  
● ٢٢٦٩ - ٢٢٧٠  
● ٢٢٧٠ - ٢٢٧١  
● ٢٢٧١ - ٢٢٧٢  
● ٢٢٧٢ - ٢٢٧٣  
● ٢٢٧٣ - ٢٢٧٤  
● ٢٢٧٤ - ٢٢٧٥  
● ٢٢٧٥ - ٢٢٧٦  
● ٢٢٧٦ - ٢٢٧٧  
● ٢٢٧٧ - ٢٢٧٨  
● ٢٢٧٨ - ٢٢٧٩  
● ٢٢٧٩ - ٢٢٨٠  
● ٢٢٨٠ - ٢٢٨١  
● ٢٢٨١ - ٢٢٨٢  
● ٢٢٨٢ - ٢٢٨٣  
● ٢٢٨٣ - ٢٢٨٤  
● ٢٢٨٤ - ٢٢٨٥  
● ٢٢٨٥ - ٢٢٨٦  
● ٢٢٨٦ - ٢٢٨٧  
● ٢٢٨٧ - ٢٢٨٨  
● ٢٢٨٨ - ٢٢٨٩  
● ٢٢٨٩ - ٢٢٩٠  
● ٢٢٩٠ - ٢٢٩١  
● ٢٢٩١ - ٢٢٩٢  
● ٢٢٩٢ - ٢٢٩٣  
● ٢٢٩٣ - ٢٢٩٤  
● ٢٢٩٤ - ٢٢٩٥  
● ٢٢٩٥ - ٢٢٩٦  
● ٢٢٩٦ - ٢٢٩٧  
● ٢٢٩٧ - ٢٢٩٨  
● ٢٢٩٨ - ٢٢٩٩  
● ٢٢٩٩ - ٢٣٠٠  
● ٢٣٠٠ - ٢٣٠١  
● ٢٣٠١ - ٢٣٠٢  
● ٢٣٠٢ - ٢٣٠٣  
● ٢٣٠٣ - ٢٣٠٤  
● ٢٣٠٤ - ٢٣٠٥  
● ٢٣٠٥ - ٢٣٠٦  
● ٢٣٠٦ - ٢٣٠٧  
● ٢٣٠٧ - ٢٣٠٨  
● ٢٣٠٨ - ٢٣٠٩  
● ٢٣٠٩ - ٢٣١٠  
● ٢٣١٠ - ٢٣١١  
● ٢٣١١ - ٢٣١٢  
● ٢٣١٢ - ٢٣١٣  
● ٢٣١٣ - ٢٣١٤  
● ٢٣١٤ - ٢٣١٥  
● ٢٣١٥ - ٢٣١٦  
● ٢٣١٦ - ٢٣١٧  
● ٢٣١٧ - ٢٣١٨  
● ٢٣١٨ - ٢٣١٩  
● ٢٣١٩ - ٢٣٢٠  
● ٢٣٢٠ - ٢٣٢١  
● ٢٣٢١ - ٢٣٢٢  
● ٢٣٢٢ - ٢٣٢٣  
● ٢٣٢٣ - ٢٣٢٤  
● ٢٣٢٤ - ٢٣٢٥  
● ٢٣٢٥ - ٢٣٢٦  
● ٢٣٢٦ - ٢٣٢٧  
● ٢٣٢٧ - ٢٣٢٨  
● ٢٣٢٨ - ٢٣٢٩  
● ٢٣٢٩ - ٢٣٣٠  
● ٢٣٣٠ - ٢٣٣١  
● ٢٣٣١ - ٢٣٣٢  
● ٢٣٣٢ - ٢٣٣٣  
● ٢٣٣٣ - ٢٣٣٤  
● ٢٣٣٤ - ٢٣٣٥  
● ٢٣٣٥ - ٢٣٣٦  
● ٢٣٣٦ - ٢٣٣٧  
● ٢٣٣٧ - ٢٣٣٨  
● ٢٣٣٨ - ٢٣٣٩  
● ٢٣٣٩ - ٢٣٤٠  
● ٢٣٤٠ - ٢٣٤١  
● ٢٣٤١ - ٢٣٤٢  
● ٢٣٤٢ - ٢٣٤٣  
● ٢٣٤٣ - ٢٣٤٤  
● ٢٣٤٤ - ٢٣٤٥  
● ٢٣٤٥ - ٢٣٤٦  
● ٢٣٤٦ - ٢٣٤٧  
● ٢٣٤٧ - ٢٣٤٨  
● ٢٣٤٨ - ٢٣٤٩  
● ٢٣٤٩ - ٢٣٥٠  
● ٢٣٥٠ - ٢٣٥١  
● ٢٣٥١ - ٢٣٥٢  
● ٢٣٥٢ - ٢٣٥٣  
● ٢٣٥٣ - ٢٣٥٤  
● ٢٣٥٤ - ٢٣٥٥  
● ٢٣٥٥ - ٢٣٥٦  
● ٢٣٥٦ - ٢٣٥٧  
● ٢٣٥٧ - ٢٣٥٨  
● ٢٣٥٨ - ٢٣٥٩  
● ٢٣٥٩ - ٢٣٦٠  
● ٢٣٦٠ - ٢٣٦١  
● ٢٣٦١ - ٢٣٦٢  
● ٢٣٦٢ - ٢٣٦٣  
● ٢٣٦٣ - ٢٣٦٤  
● ٢٣٦٤ - ٢٣٦٥  
● ٢٣٦٥ - ٢٣٦٦  
● ٢٣٦٦ - ٢٣٦٧  
● ٢٣٦٧ - ٢٣٦٨  
● ٢٣٦٨ - ٢٣٦٩  
● ٢٣٦٩ - ٢٣٧٠  
● ٢٣٧٠ - ٢٣٧١  
● ٢٣٧١ - ٢٣٧٢  
● ٢٣٧٢ - ٢٣٧٣  
● ٢٣٧٣ - ٢٣٧٤  
● ٢٣٧٤ - ٢٣٧٥  
● ٢٣٧٥ - ٢٣٧٦  
● ٢٣٧٦ - ٢٣٧٧  
● ٢٣٧٧ - ٢٣٧٨  
● ٢٣٧٨ - ٢٣٧٩  
● ٢٣٧٩ -





كؤن بريشت صورة مثل لشخصية البطل  
المغايرة على طول الخط ، لما حدده أرسطو ،  
لصور البطل الأسطوري ، من خلال بداياته  
لدراسة الطب فيا أسماء ، بالمرض وأسبابه  
Pathologie وقد أصبح هذا التعبير ظاهرة  
في جميع أعماله حتى ولو لم يتحدث عنها  
بطريق مباشر على المستوى الفني ، وذلك  
بجانب وصوله لهدفه الموضوعي ، في تغيير  
مدير المسرح القومي بأوجبورج .

لقد هاجم بريشت مثالية الكلاسيين ،  
و لم يستهويه من تيارات ومذاهب من سبقوه  
من الكتاب المسرحيين ، سوى أصحاب  
المذهب الطبيعي كـرينس ، كذلك  
التعبيريين ، كظاهرة تغلف غيوم ضياع  
بجتمعات بعد الحرب العالمية الأولى ،  
بأفكاره السريعة وتعدد المساهد والنظرة  
التفدية الساخرة ، ومحاولة إصادة صياغة  
الكون وسط الإحباطات ، بل وقد اعتبر  
«بجماليون» بيرنارد شو ، من أهم معالم  
الأسلوب التعبيري ! .

وأهم ما يجيز الناقد في بيرتولد بريشت  
على مستوى رجل للمسرح التكامل - هو  
ذلك المنظر الكبير ، الذي يستوقفه بطريق  
مباشر - هذا المنظر الذي يعطى الفنان ،  
حاسة التعبير التقدي الساخر ، الخوف ، من  
خلال إظهار التناقض بجذبه ، وتحمل  
للسؤلية التغيير موضوعيه في التسولات  
الفنية ، لإظهار المعنى في المشاركة ،  
والصلق في التعبير ، وكراهية شرسه  
للتدمير . أما إهتمامه بالفن ، فيتجاوز  
إهتمامه بالفنان ! .

فالنقاد لا يهتم الفنان أي إهتمام ، بعيداً  
عن مضمون ما يقدمه من فن . وقد أصبح  
من الواضح - خلال أبحاثنا الأخيرة  
الاقتصادية - تشكل بيرتولد بريشت ، أياً  
يصيبوا اليه من أسأل عريضة بمدينة  
أوجسبورج . ولم نجد النقاد في تلك الفترة ،  
ما يتناولونه من بريشت ، سوى بعد مرور  
فترة كموتة المثل ، عندما عاد للمسرح  
ثانياً مبتعداً عن مجال النقد . وكانت تلك  
الفترة مرحلة نظير تطيعي له كفتان طليعي  
شامل سيؤثر في الحركة المسرحية العالمية  
بتلك الطفرة الجذرية ، عند بلورة ما يتصور  
في خلدته من أفكار غير تقليدية . ومن نماذج  
المنتقاة في تتابع ظهور إنتاجه - ( بال ،  
طبول في الليل ، في ادغال لندن ، أو التي لم

الإيهار ، بقدر ما تكون الضرورة ملحة ،  
لتوظيف التقنية في خدمة فكرة العرض ،  
حتى تصل للمتلقي . كما أتاح له الفرصة  
ليكون الناقد المنتظر ، الذي يضع يده على  
مراطين التساؤل السلاذخ ، والقياس  
الموضوعي ، والصور الكاريكاتورية ،  
وضربة التناقض التي وكفها فيها بعد في  
أعماله ، كمن يتعلم بعمق من أخطاءه  
الآخرين للتجويد . وكذلك لدره مواطن  
الخطا ، التي يتخذ منها النقاد ذريعة لمحاولة  
إحراجة ، بين ما يرى في مرآة النقد ، وما  
يفعل في مطبخه التجريبي ! . بل ولم يعد  
لديه رغبة في الكتابة لمسرح أوجسبورج ،  
لاتساع أفاقه نحو ضرورة وضع تقنين  
لحكمة ما أسماء فيها بعد بالمسرح  
الملمحي) . وقد ولع بريشت في هذه الفترة  
بالتمثل الصامت وكذلك الوضع الحركي ،  
والإيقاع التعبيري . كما كانت فرصه جيدة  
لبريشت بنقله أسلوب فن الممثل ، الذي  
قته ووضع أسسه ستانيسلافسكي ، سواء  
من ناحية التصوير والتخييل والمعايشة  
والإيحاء ، أو من ناحية قواعد الإلقاء  
الخطابي ، أو تحضير الممثل مع زملائه ،  
للتأكيد على جملة ، بتأثير معين في  
الاستقبال ، خاصة في الكوميديا ، مما أعطاه  
النظرة الشاملة ، لوضع نظريته متمركزاً  
لأسلوب الأداء المطابق لشكل كتاباته  
التقدي . وأريد التنويه في هذا الصدد ، عن  
وضع يد بريشت على ما أسماء باللغة  
الدرامية ، التي تميزها الجملة الحركية  
بكلماها الشوكية التي تشير الوعر ! ، كما

ذاته وسام أهل الشاب لإقتناصه عنه وياد  
إستبدان ، فكانت له الأحقية المطلقة ، التي  
تمتاز بها عن الكثيرين من أصحاب الأسماء  
اللامعة ، بمساعدة جيل تلك الأسماء من  
علماء ونقاد ، بجانب معاصريه من جيله في  
البداية الأولى .

... لقد رأى دكارل هوزلر ضرورة  
وضع خطة للمسرح في أوجسبورج على مستوى  
عال ، بتقديره لقطاب المصطاف أمثال  
(سترنبرج ، كولستوي ، هاوتسمان ،  
برنارد شو ، ويشلر) وهنا تار عليه بريشت  
ثورة صاغية ، ساعده فيها نقاد أوجسبورج ،  
لعدم وضعه أي كتاب شاب ، خاصة وإن  
إبن المقاطعة الواحد ، لم يبعد عن موطنه  
بعد ، عندما قال للمدير المعجوز  
«هوزلر : (إلى متى سيطول تعاملكم مع  
المسرح لصاحب البقره الحلوب ، التي  
يؤجرها للأموات ؟ إنكم لا تملكون بعد  
طول تلك السنين ، أية خبره هن  
الأدب ! ، مثلكم في ذلك مثل معرفة سائق  
القطار بالجغرافيا) .

لقد كان الموسم المسرحي في غاية  
انصبوية بالنسبة لبريشت كنانقد ورجل  
مسرح ، متفرغ لتقييم مسرحيات المصطاف  
الكلاسيين ، وأضعاً بذلك الأساس النظري  
لمسرحه المرتقب ، ككاتب وبعد وشاعر  
ومخرج ، مفسراً للاراء والمعايشة ، وصدى  
ذلك على الجمهور بالتأثرة على الحائظ  
الرايع ، حتى الإيحاء في المونيتي والديكور  
وجميع العناصر المسرحية ، ليس من أجل

الخوف والرهبة ، التي يعايشها من يدخل أحد الأديرة أو الكاتدرائيات ، ما يفقد روح الثقة . وكان قدر المشاهد أن يكتبوا بنوار الغضب ، التي يستخلصها من الفجعة ، حتى تتطهر روحه المذنبة ، وتسمو الى درجة الرضى بالواقع ، على أنه ليس بالإمكان التغير أو حتى مجرد التفكير في التمرد على ذلك الوضع المهيمن ، خدمة للقالدين على مقاليد السلطة ، التي يجرى في فلكها رجال المسرح على مر العصور ، وقبل معايشة اختطار ومساوى أول حرب عالمية ضارية .



ويرى بريشت كذلك ضرورة أن يكون قوام الجمهور الجديد للمسرح ، نابعا من شكل ومضمون الوجبة الخاصة المقدمة له ، متضمنة لاحتياجاته من العناصر الضرورية لأغراضه الأساسية . بمعنى أن أكسير الشعة ، هي وسيلة تخفيف المرارة - لهذا السلاج التشخيص لتسوية الجمهور الجديد - ليحس بعد إنشائها بطعم الغلاف الطويل ، مع دوافع التغير ، دون أن يحس أنه تخاطب علاجاً ما . وتحت عنوان ( كيشر لتلك الفترة ) كتب بريشت عام ١٩٢٥ أن جمهور المرتقب ، يجب أن يكون محتاجا للتزاوج بين الشعة عند الدخول في لعبة ، وإستمتاعه بممارسة اللعب . وذلك لإكتمال المعيشة ، بعيداً عن الصور الحياتية التي تركها خلف ظهره ، قبل دخوله لمراسم اللعبة الإحتفالية ، وبعدها تكون شبهة قد

أما فيما يتعلق بالمحاكمات النقدية المقاومة - التي كانت الثغرة لما حققه من طهره ، تعتبر اصحاراً بكل المقاييس من أجل التغير - فلم تكن سوى وسيلة تعبيرية ، أو أسلوب مختار لولادة الحقيقة الدرامية بمقطع الواقعة النقدية الحديثة على يديه . وقد استهوت بريشت فكرة الأعداء أو إعادة الصياغة ( الدراماتورج ) وهي في مضمونها المطلق ، إعادة الصياغة لشيء ما موجود فعلاً ، وبصورة مادية متعارف عليها . فقد وضع يديه على الأسلوب الأمثل ، لإستنباط نظرية المسرحية ، من المحاكمات النقدية المغارة ، لمن سبقوه من كتاب الدراما . وذلك لتبسيط باعجاب البديل الموضوعي ، بدلا من دهاجوية التجديد - بلا خطلة أو منج - من أجل التجديد فقط ، بالثورة على القديم السابق . وهذا هو كنه المسرحية النقدية البرجوازية الحديثة ، التي ينتهجها النقاد الطليعيين ، مثليا يجلت حالياً بالدول التي تبحث عن طريق ، أو تختط طريق التقدم ، وهي ما يقال عنها مجازاً ( بالدول النامية ) .

لقد رأى بريشت في المسرح البرجوازي المعاصر - سواء من ناحية النص أو أسلوب تناول العرض - الدعابة المفتقدة ، التي تصنع الحماية في الموقف والجمالية المشعة ، وحتى العظمة المعمارية الموظفة ، ما لا يستطيع شراؤه بخمسة قروش . لقد وضع يده - كرجل مسرح - على البصمة التي يتركها العروض التقليدي على الجمهور ، من تمجيد وجدنية تصل الى حد

يستكملها - مثل هانسيبال ، جوستايرلينج ) - كان ملقا للفرق بصورة تشد المرء لشخصيته المتميزة ككتاب مجدد . وفي عام ١٩٢٢ الذي شهد أول نجاح لبريشت ، عندما تلقى وعد من هيربرت إيرلنج Herbert Ihering بجائزة كليت Kleist-Preis وذلك بعد العرض الأول لطبول في الليل ، في نفس عام عرضه ، وكذلك في ادغال للندن ١٩٢٣ من اخراج إيريشن إنجل Brich Engel وبعدها اخراج بريشت نفسه عام ١٩٢٤ إعدادة لمسرحية ماوولر . وقبلها بقليل كان يحضر افتتاح مسرحيته بال ١٩٢٣ في لينز من اخراج Alwin Kronsacher « الفن كروناشر » التي أثارت فضيحة مدوية ولكن بادية من عام ١٩٢٣ حتى « عام ١٩٢٥ أصبحت مسرحياته تملأ في عديد من المسارح ، في وقت واحد . وأصبح بريشت من المشاهير ، التي تتدافع الفرق على تقديم أعماله ، كظاهرة مسرحية حديثة . وقد تابع بريشت بتأمل ، هذا النجاح وكأنه باعث لحلولات التجويد ، التي تخطى بها أزمة تغتر فهمه في البداية . وينفس الحرية تابع بريشت فيها بعد - بمسرحيته ( الرجل رجلا ) Mann ist Mann واوبرا بثلاثة فريش Dreigroschenoper - وباستمرار نفس الرقابة الصارمة على أعماله ، مما دعاه للتغير الدائم بهدف عكس صدى اللحظة الآتية - أثر بريشت في الجمهور والنقاد على أنه دالب البحث في إنتاجه ، لمطابقة النظرية بالتطبيق .



انفتحت على عديد من المناقشات الجديده ، التي تثير بدورها متعة جدلية في كشف النقاب عن خبايا الأمور السطحية التي تراها يوميا كيدييات ، وسرعان ما يجدوا فيها من متابع الأخطاء ، ما يدفعه للتفقد الذاتي ، كأول خطوة في برنامج التغيير الشامل . ويمتسى الدقة المقتضية ، فقد بدأ بريشت بكرأهته للمسرح التقليدي المتسارف عليه ، لعدم استيعابه للقضايا القائمة بنفخ إيقاع العصر . وثناء عليه كان معني الأول للتفكير في نظريته الجديدة - هو الجمهور المستقل - ، الذي دفعه بالتالي لشكل جديد يستوعب مضمون جديد . وذلك حتى يجد المشاهد التأثير المتبادل بين المتعة والإستمتاع من خلال المايشات الفكرية . فالمسرح مؤسسة تجارية لبيع المتعة الليلية .

وفي سلسلة مقالاته ولكن تحت عنوان ( قليل من النشا ) يقول أن بضاعة الفن كسلعة للبيع ، يجب أن تغلف جيدا ، من أجل شد عيون الناس السليين يشنون الشراء . إن من يسد قيمة التذكرة ، يجب عليه ضرورة الحصول على مقابل من معايشة الحياة ، بكل ما فيها من إيفاش ، لإرضاء شهواته الفكرية وزوائده المتحصرة من قيود السلطة ، وسلطان التقاليد التي ينتصها الجميع في الخفاء ، لعدم مسايرتها لواقع مخالف لزمن نشأها .

إن رغبته ملحة للمشاركة في عملية التطوير ، التي لا تخلو من نقد لأذع السخرية ، وليس بالمحروب إلى الأويرت أو المسارح الاستعراضية ، التي تقدم متعة سطحية للبرجوازية ، أو تلك الأشكال من المتع الرخيصة التي يقدمها المسرح الخاص المعاصر ، بعد أن حد هوية مشاهديه الخاص الآخر جريا وراء الغرائز والشهوات المتدنية لأصحاب القوة الشرائية ، التي ساعدت على بلورة شكله ومضمونه حسب متطلباتهم اللاهية ، واحتياجاتهم العاطية ، وكأهم قد ظنوا خطأ ، بعد أن هناك علاقة بين المسارح والكباريات أو النوادي الليلية للمرء ، وهو ما يعادل تحسنا الأويرت والمسارح الاستعراضية آنذاك . والذي يرفضه بريشت هو النزول الى رغبات نوعية محددة ، وهي فئة تمتلك سلطة رأس المال ، وتعتقد أن بإمكانها أن تشتري به كل شيء ، حتى العروض والذمم ! .



إن بريشت الشاعر والكاتب المسرحي ، قد رأى بعض الخيوط التي تقوده نحو الحكمة الإستعراضية للملحمة ، حيث تصور مدى قيمتها النوعية ، في إيجاد مسافات تبعية ، لعكس ثمرات زمني متباعدة ، بهد عكس التناقض والتشابه النقدي الساخر في آن واحد . لقد اعتقد بريشت أنه بإمكانه تحقيق إنعكاس النظرة الفيلمية ، على الكتابة الملحمية في الأدب ، وقاد سفيته بأقل رياح موجوده ، ولم ينتظر هوبيا عندما لم يفكر في إنهاء المسار ، سوى ما يعثر فيه على مادة الرياح أيا كانت . وهنا يكمن ماهية الشكل للملحمي ، الذي ترقب الوصول إليه شيئا ، بمساعلة العوامل البيئية سواء بالسلب أو الإيجاب لنوعه ما أسماه (فن الحياة) . وقد ظهرت في الإيقاع العام للحياة بدخول العنصر الرأسمالي الأمريكي ، سواء في الحرفية أو للمنطلق الاقتصادي كدافع سياسي . ويرفضه أطروحة التطرف الدراما - القائمة في مسرح ما قبل بريشت ، بمعنى التقليدية في التصور صيغة الصنع - تعتمد بريشت إظهار تغير المسرح الملحمي لمعاصره ، مما حدد سعيه لنصع الترفيه الممتع لأسلوب المعيشة المخالفا لما عليه في الدراسات القديمة . وهنا لابد من التنويه عن خطأ

القياس النقدي في تناول أعمال بريشت ، في أي من مراحل تطوره الثلاث - وهي البداية بجيلة التجبيرة لوسيلة بحث نحو الحداثة ، هروبا من التقليدية الأريسطية ، وأداه منطقيا لما يراه من الإنتقال بالدراما نحو المعاصره ، لإستيعاب هومو إنسان ما بعد الحرب ، أو المرحلة الوسطى فيها بعد تأملاته النقدية وديادية تطبيق نظريته في المسرح التعليل ، أو في مرحلة نقضه ، بعد إرساء قواعد نظريته للمسرح الملحمي - حيث تخطى بريشت مرحلة التقييم النقدي بالقواعد الكلاسيكية .

وعندها أصبح بريشت ظاهرة قلبت موازين الدراما التقليدية رأسا على عقب . فكيف تطارده بأسلحة متخلفة ، لمجرد تقديمه لأول مره على مسارحنا - وبدون سابق دراه ، سواء بالنظرية أو بأسلوب تطبيقها ؟ - كيف نسمح لأنفسنا - وعمرنا المسرحي كله ، أقصر من عمر بريشت الفني - أن نعيد تقييم ما أتفق عليه العالم المتحضر ، دون ما درسه أو إستيعاب أو تفهم أرحمت مساره لقوانين التطور - التي كانت المنطلق الأساسي لإستيراد المسرح كعنصر جديد على أدبنا العربي ، ولم تكف من الإستيراد الأوربي في مجال المسرح بتياراته المتصاعدة ومذاهبه المتناقضة ، حتى حل أيدي رواد المسرح العربي من الكتاب ، بداية من توفيق الحكيم ، الذي أقر ذلك بنفسه في مقدمته لمسرح المجتمع ، من أن كثره يجم عليه إقتلاع زهرة من كل بستان ، لتصرف القاري أو المشاهد العربي بفن الكتاب المسرحية بأساليب متباينة ونهاية بأشباب الزاهد أمين بكير في مجال المونودراما - أن تشهر في وجه بريشت من أدوات الحرب العتيقة ، التي لا تستطيع الوقوف في وجه تياره الزائف بنقل ، من أجل إيجاد لغة مسرحية متطورة يستطيع تفهمها إنسان العصر ، بهدف عرض فضائيه للمشابهة ، لمجرد أنه خارج عن ناموس ما تعلمناه عن أرسطو في كتابه «الشعر» وكان بهم - والقياس مع الفارق من ناحية المدة الزمنية على الأقل ، عندما يعفون مصرالآن ونحن في عام ١٩٨٩ سوى من خلال ما كتبه الجبري عن معالها - قد عدنا إلى القاهرة جوه الصقل ٣٦١ هـ - ٩٧١ م ، وفي هذا كثير من التجني والتخلف معاً والله أعلم

— والسيناريو من باب أولى — هو كتابات تتطلب — في صبر وإلحاح وشغف — صورا في الحركة ، لكن الصور تظل تطفو وتزلق خلال عقول هؤلاء الذين يقرأون المسرحية أو السيناريو في غموض ، مادامت لم تسلك بعد في أسلوب محدد واضح . ويراعة المخرج وحرفيته تتطلب أن يقدم الموضوع في أسلوب محدد ، له علاقة بالأحداث الجارية ، وأن يقدم شيئا ما لا يعدو أن يكون موجودا على نحو حاسم من حيث الدلالات الإيحائية الأدبية . ومنذ وقت قريب تسامح بعض من يشتغلون بهذه الدراسات في فرنسا عما إذا كان التضمين وكل الصفات الحسية هموما للعلامة الأيقونية لا تتدخل لذلك في المعنى الأدبي<sup>(١)</sup> ومن الطبيعي أنها تتدخل ، كما أن أي علامة أيقونية هي في الحقيقة دال ثان ، وأنها تهدف إلى التعبير عن الدلالة الإيحائية واضفاء المعنى اللفظي ، بل إن كثيرين من السيميوطيقيين يعتقدون أن الصور ذاتها لها دلالات اصطلاحية — فالشجرة في الصورة السينمائية من المفترض أن يكون لها مرجع أو شيء يشير إلى الشجرة الحقيقية التي تم التقاط صورتها في الفيلم . وعلى أية حال فالشجرة المستعملة من الواقع لا تأتي في الفيلم إلا بعد أن تمر عبر اللسان ، بعد أن يحول اللسان مدركه الحسي وقدرته على الفهم إلى دلالة إيحائية ودلالة إشارية ، في شكل لفظي . ففي الفيلم تتحول صورة الشجرة إلى مادة تؤدي إلى معنى يتشكل في زمن خلال الكلام ، فالشجرة المأخوذة من الواقع هي المرجع لمعنى لفظي يتطابق معها وليس المرجع هو الصور المساحة الضوئية . ويشارك كريستيان ميتز<sup>(٢)</sup> في هذه الفكرة قائلا : — [ كما أن لصور الفيلم (موضوعات) يمكن الرجوع إليها ، فكذلك المؤثرات الضوئية لها مرجعها ، وهي الصور نفسها أو على الأقل هي تلك الصور التي لنا علاقة بها ، والتي نلمسها في تسلسلها ]<sup>(٣)</sup> وعلى الرغم من أنه في موضع آخر يزداد إقترابا من الحقيقة عندما يقرر أن : — [ المعنى الحرفي للصور يحقق وظيفة المثل في الدلالة الاصطلاحية ، في حين أن الفن السينمائي هو ذلك الفن الذي يملك المثل ذا الدلالة الإيحائية . فالصور تستطيع أن تحمل الدلالة الإيحائية مرئية ومسموعة خارج المعاني اللفظية بالنسبة للدلالات الإشارية ]

## مقابلات سيميوطيقية بين المرح والسينما

تأليف : هنري والد  
ترجمة : عبد الغنى داود

التميمات اللفظية ، وكل أنواع التعبير الأخرى إنما وُجدت لتكشف — على نحو ما — الدلالة الإيحائية المستبطنة في الكلمات . ففي الفعل الإبداع يؤكد الدال الأول المعنى الذي يحكم ارتباط الدال الثاني القادر على تحديد الدلالة الإيحائية ، وتقرير الدلالة الإيحائية القائمة في فعل التلقي . ومن هنا يشير الدال الثاني إلى الدال الأول الذي يحدد صياغة المعنى المفهوم وتقديعه .

والتمثيل المسرحي والتمثيل السينمائي هما طريقتان جماليتان مختلفتان لإظهار الفكرة المنطوقة ، وتسجيل الدلالة الإيحائية في نص المسرحية أو السيناريو . . فالتنص الدراسي

يبرز تقارب الرابطة بين أشكال التعبير اللفظية وأشكال التعبير غير اللفظية على نحو أكثر وضوحا في التحليل التقابلي الذي يهدف إلى إبراز مدى التباين والفرق بين المسرح والسينما — وهما الفنان اللذان يتعاملان مع الكلمات ، أي اللسان ضمن الوسائل الأخرى للإبصار التي يستخدمانها . والبشر هم وحدهم المزودون بالقدرة على الكلام ، والقادرون على الإبداع الفني ، حيث إن الفن لا يمكن أن يكون إلا تاليا لأولويات الكلام ما ولأن الكلام هو الوسيلة الوحيدة للاتصال ، القادرة على إنتاج مزيد من الدلالات الاصطلاحية العامة ، ومزيد من الدلالات الإيحائية المفهومة ، وذلك من خلال الطاقة التجريدية للدال الخاص ، أي المعاني التي تصحبها الدلالة . فالمعنى لا يمكن أن يوجد قط في الصورة الفنية ، لكنه يتمثل في الكلام ( سواء نطق هذا الكلام أم لم ينطق ) الذي يتبادله الفنان والمخرج . فالدلالة الاصطلاحية تناسب بشكل محدود



ومع هذا فليس للمسرح والسينما علم سيمبوطيا واحد ؛ فالفرق بين الدال المسرحي والدال السينمائي يجسد أيضا الفرق بين هذين الشكلين الجماليين ، حتى تأتي الدلالات الإيحائية مُعبِرا عنها بالكلمات . ونظرا للحضور المتواضع والمتزامن للممثلين والمخرجين فإن التمثيل المسرحي يتم بالضرورة في إطار التزام .

في حين يكون التمثيل السينمائي - بالدرجة الأولى وبصفة أساسية - استشارة ، مستندا إلى غياب كل من المخرجين والممثلين من بعضهم البعض ؛ وفي حين يكون الدال المسرحي ثلاثي البعد ، ومتغير الخواص أو العناصر ؛ يكون الدال السينمائي ثنائي البعد ، ومتجانسا - فالتمييز هنا بالتضاد أو بالتغاير ، حيث تكون كل العناصر بالنسبة للسينما مصورة وفوتوغرافية . وبالتالي للأدب تكون كل العناصر متعلقة برسم الكلمات وفقا للفظها ؛ في حين يتكون المسرح من المثلين - وهم من لحم ودم - بأصواتهم وبتخليلهم الإيمائي وحركاتهم .

ومن المشاهد التي تدور فيها الأحداث ، وهي المشاهد ذات الحواظ المصنوعة من قماش ؛ ومن تكوينات زائفة . وهل خشية المسرح لا يكون المثل في حيز المشهد ذاته الذي يدور فيه الحدث ، لكنه يكون في البقعة نفسها أو الخيز ، أو المكان ، مع المتفرج . أما في السينما فلا يكون المثل في الخيز نفسه أو المساحة ، أو المكان ، مع المتفرج ، لكنه يكون في المساحة نفسها مع المشهد الذي تدور فيه الأحداث<sup>(٤)</sup> . وإذا فالمرح معادل ومساو لعملية استحضار الغائب من خلال الحاضر ، في حين تبدو السينما معادلة ومساوية لعملية استحضار الحاضر بما هو غائب . فالزمن المحدد للفن المسرحي هو الحاضر<sup>(٥)</sup> ، والمسرح بعمامة يعبر عن الفئور من حيز الحاضر . وهل العكس من ذلك فإن السينما هي التثير من الحيز إلى الماضي والأسى عليه ، والأمل في المستقبل ، والتفوق والخيز إلى ما هو غائب ومفتقد . ويتأثير سيطرة الحضور بقدر المسرح فنا متفوقا ، وتأثير وسيطرة الغياب أو عدم الحضور تبدو السينما - قبل كل شيء - هي فن الإخلاص والالتحام . ويعتقد أندريه بازان أن المسرح يقتضي وهيا فعلا فرديا ، في حين تتطلب السينما انتحاما

من تمثيلها على خشبة المسرح بطريقة رمزية ؛ في حين يكون الدال السينمائي عابدا ، عن طريق حركة بعض الصور المروضة على الشاشة ، بدرجة تسمح بالتص حد من [ التبريد ] . ولربما كان المسرح أكثر [ تجسيدا ] ، ولكن من الصعب على السينما أن تكون قادرة على أن تقف عند التجريدات أو تعتمد عليها .

وعندما نستخدم التمييز بالتضاد أو التغاير بالنسبة للمسرح ، نجد أن الأمر أكثر صعوبة للغاية منه بالنسبة إلى السينما التي تظهر الدلالات الإيحائية أكثر من إظهارها للدلالات الإصلاحية التجريدية . أما فيما يتعلق بالنص ، فهي المسرح تحمل الدلالة الإصلاحية إلى أن تتطلب مشاركة أكبر كثيرا . والتضحية التي يقوم بها الفنان المبدع ، إما أن تمثل في العمل الخلاق ، كما في مسرحية « البناء العظيم مانول » من تأليف « لوسيان بلاجا » أو في التماثل مع الآخرين ، كما في مسرحية « الخريت » من تأليف « يوجين أونيسكو » أو في التوتير الدرامي الممثل في الانتقال من التجربة إلى التعبير ، كما في « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » من تأليف « لوسيني بيراندللو » . وهل الجانب الآخر - أعني مجال السينما - ينبغي لنا أن نضع في الحسبان

والتمصاقل سليا فحسب<sup>(٦)</sup> . وفي مواجهة الحاضر وحده يمكن أن يُعقل الفن نقلها . وليس تقديس الناس للظلم وتبادلهم الاحترام مصالحة مع الحاضر ، ولكنه عدم رضا عن هذا الحاضر . وعلى حين لا يكون الدفاع والتبرير متوافقا إلا مع ما هو غائب ، فإن هذا الدفاع هو أيضا حل نحو غير مباشر - نقد للحاضر - وهذا هو السبب في إبراز ما هو غائب ؛ فالمسرح يثير الفكرة النقدية لدى المتفرج ؛ في حين تنفتح السينما ، للفتنة على الحاضر ، الطريق المؤدي إلى الغائب ؛ فهي تُرضى المتفرج عاطفيا . . وقد أشار « أ . بازان » قائلا :- « يهده السينما للمتفرج وتُسكنه ؛ في حين يوقظه المسرح ويثير مشاعره » والواقع أنه في المسرح يكون المتفرج معارضا للأبطال في المسرحية ؛ في حين يتوحد معهم في السينما ، حيث يشهد أيضا خيبة الأمل ( المستمرة تتكرر دائما عند نهاية الفيلم . فالتناس ينصرفون من المسرح وهم يتشاقون ؛ في حين أنهم ينصرفون من الفيلم وهم في حلم يقطع . والدال المسرحي الذي يصنعه نطق مطور للمسرحية والتماثل الإيمائي والحركات والملابس والمناظر والإضاءة والأصوات هو أشياء حقيقية على نحو كاف بحيث تسمح بمزيد

## ملحوظات

حقيقة أن الكلام يلعب دوراً أصغر على نحو ملحوظ ، لأن الدلالة الإصطلاحية لا تستطيع أن تتخطى الدرجات الأولى للعمومية ؛ فالسينما تبعد نفسها عن جوهرها أو روحها حينما تهدف إلى أن تكون ذات صفة تحليلية نفسية كما هو الشأن في الأدب ، أو نقدية كما هو الشأن في المسرح ، أو تشكيكية ، كما هو الشأن في التصوير الزينى . ومع هذا يرجع تاريخها إلى عام ١٩٠٠ ، وقد غلثت في الأوبرا المصورة سينماتيا منذ حقبة ما بين الحربين . فالتمسك بالحرفية الأدبية من خلال الحوار المعلن قد استقر من خلال طائفة من صانعى الأفلام الذين ينتمون إلى «الموجة» الجديدة الفرنسية ، التي كانت وما تزال فقيرة سينماتيا<sup>(١)</sup> ، فالفن السينمائي شيء آخر غير «فيلم الفن» . وكذلك كان شأن كل صانعى الأفلام الذين حاولوا أن يثروا أفكارا فلسفية ووجدت طريقها إلى أفلام أثارت إهتماما كبيرا تفوق ما أثارته الروائع السينمائية . وعلى الرغم من أن السينما من الفنون الزمكانية لأنها قادرة على التعبير عن الدلالة الإصطلاحية . - على أن المسرح والسينما لا يستطيعان المشاركة بدرجة متساوية ومتماثلة وإلى مدى بعيد في المسائل الأيديولوجية لمصرنا . ومن خلال اتساع نطاق الحوار ، وتضيق مكان المشهد الذى يدور فيه الحدث وزمانه إلى درجة الرمز ،

فإن المسرح يكون أكثر ملائمة وأكثر قابلية للتعبير من السينما . وهو مطالب بأن يبرز عالم رغباتنا وأشواقنا وقلقتنا بوصفه والتمسا لا ينكر ؛ في حين يتقلص المسرح - في غياب الحوار - إلى مجرد تمثيل إيماثى (بانتوميم) . أما الفيلم - حتى لو كان دون حوار - فإنه لا يكف عن أن يكون فيلما - إن المسرح لا يتحقق بدون شخص ما في حين أن الدراما السينمائية قادرة على أن تقوم بدون ممثلين<sup>(٢)</sup> ، فهناك أفلام عن سحر الزهور ، وعن حياة الحيوان ، وعن الاضطرابات التى تصيب المدن . أما المسرح فيركز على إحتياه المتفرجين نحو التعارضات والتصادمات بين البشر ؛ في حين تأخذهم السينما ليتجولوا حول العالم كله . ثم أن خشية المسرح من مللته نحو المركز ، في حين أن شاشة السينما منسجبة بعيدا عن المركز . والسينما - على العكس من المسرح - تجعل المتفرج يصعد إلى أعلى وإلى أسفل ، وتجعله يلقى نظرة إلى موقع القمة مرة ، وإلى القاع مرة ، ويرى الشيء من مسافة بعيدة حيناً ومن لفظة قريبة جدا حيناً آخر ، ثم إنها تتحرك في كل اتجاه . وتكتسب السينما استقلاليتها الفنية بالنسبة لكل شيء مع حركة آلة التصوير ( الكاميرا ) اللافطة ، لأن السينما - من حيث هوفن - ليست ترابطا عرضيا من الصور الضوئية ، لكنها عمل متكامل يقوم من خلال الإختيار والتكوين

العقل (البنية) ، وتوجهه رؤية تعبر عن الموقف العاطفى للفنان . وأما عمل فى - منها يكن الأمر - هو أثر من الآثار ، وليس وثيقة أو سجلا وليس هناك فن - منها يكن الأمر ، وعلى الإطلاق - هو على مستوى الواقع ، وإنما يعبر الفن فنى عن موقف الفنان فحسب تجاه هذا الواقع . وعلى أية حال السينما قادرة على أن تقدم للواقع ماضيا ناسى عليه ، ومستقبلا نطمع إليه ، وظروفا تنطلق إليها . وفي إطار التمييز الإبتكارى التناقضى بالنسبة للمسرح - الذى يهدف إلى تحقيق التوازن بين التجريب والتفكير من خلال الصفات الشعرية للكلام - فإن السينما - أساسا ويادى ذى بعده - توجه نفسها مع الإحساس من خلال الصدق والالتزام بمواقفها الصور التى تسير في حركيتها . والأهمية الخاصة التى تكسبها السينما بالحركة تكمن في قدرتها على زيادة التأخر بالواقع ، فأما شيء - في حالة حركة إنما يبدو - على نحو بارز - أكثر واقعية منه في حالة اللاحركة أو السكون ؛ إذ إن كمية المعلومات التى تنقل عن طريق حركة الأشياء تكون واقعية وحقيقية وثيرة على نحو يفوق تلك المعلومات التى تنقل عن طريق الموضوعات والأشياء الساكنة .

إن إدراكنا للعالم يكون أكثر بظقة ونشاطا عندما يواجه فيه بالحركة منه عندما يبدو بلا حركة .

والإعداد الدرامى في الحركة أصعب منه في اللاحركة أو السكون ، ونقد الصورة الكثير من طبيعتها المخادعة يجرد أن توضع في حركة (وإلى هذا يكمن سر أعز من أسرار السينما ، وهو أنها تندمج واقعية الحركة في لا واقعية الصورة . ويبدأ التخييل . أو الخيال إلى درجة لم يتم إليها قط من قبل<sup>(٣)</sup> ) والواقع الفقير للذال السينمائي يتمثل في إختلاط الظلال بالأشياء ، ويتطلب بالضرورة من كل شيء يرى ويسمع أن يظهر في أكبر صورة حقيقية ممكنة - وعلى نحو لا يتحقق في أى من آخر نتيج - السينما في دمج التخييل مع الحقيقى الواقعى . فالتشال لا يتحرك ، والسينماتونية لا ترى ، والرقص ليس له صوت ؛ في حين أن المسرح له ثلاثة حوافظ [ الواقع أن ما يؤثره العامة هو الدوم السينمائي ، وهو - بوضوح - واقعيتها ] وأخى بملك التناقض بين الموضوعية التى

- فؤاد دوارنة . تخريب المسرح المصرى . دار الهلال .
- د . نجوى عاتوس . مسرحيات أمين صدقى . هيئة الكتاب .
- حسن بيومى وآخرين . معجم تصريف الأفعال العربية . دار إيلياس .
- عبد الجبار أبو غربية - من الجنون (مسرحية) . هيئة الكتاب .
- د . مصطفى عبد الفتى . مسرح الثمانينات . دار الوفاء .
- د . حامد أبو أحمد . رائد الشعر الأسبانى الحديث خنيت : دار الفكر
- لعى المطيعى . هؤلاء هم رجال يوليو . مكتبة مبدولى .



من التاريخ .. ومن هنا ومنذ هذا الوقت أيضا ظهر تأثيرها المؤقت في معابد فقدان المسرح والأدب لميزاتها وإعادة بناء التوازن بين المجتمع والشخصية الفردية .. ونفس الشيء يحدث بين الشعور والفكر لدى سبيد أيضا بناء العلاقات بين الفنون المختلفة .

وعلى أية حال فإن الأداة الأساسية للفهم تظل هي اللسان أى الكلام . ونحن إذا كنا نعى باللسان أو الكلام [ الدال اللفظي ] ومن خلال اللغة [ العلامة اللفوية ] عندئذ لا تكون الفنون المرئية [ لغة ] لكنها تكون [ أشكالا غير لفظية ] للتعبير من خلال المعلومات التي يحاول الإنسان أن يستردها أو أن يحيط بالإنجازات الحسية العاطفية ويتلوه في الدلالة الإيجابية للكلمات . واعتقد أن هؤلاء الذين يؤمنون بأن السينما لغة أو هي شكل أكثر دقة كتابة بالصورة مخطئون .. وحتى [ بيير باولو بازوليني ] يعتقد أن اللغة السينمائية مكتوبة لا بالرموز المستثيرة والمستحضرة للأدب ولا بالوان المحاكاة أى التمسك بالتقليد للمسرح .. ولا تحتذى حلول في التصوير والنحت .. لكنها تتبع من الأشياء والموضوعات والأحداث الخفية الواقعية .. وطبقا لفكرة [ بازوليني ] فإن [ الوحدات الأدنى للغة السينمائية ] المذكورة بالحواس هي الأشياء الحقيقية المتنوعة للأشكال المتباينة التي تكون اللفظة [ ( ١٣ ) ] فمن المفترض أن تكون السينما لغة مكتوبة حيث تكون المشاهد من لقطات وتتكون اللقطات من [ السينيم - Cinemo ] - أى حروف الأبجدية السينمائية - ونفس الشيء بالنسبة للسان أى الكلام حيث السباقات Syn- tags تكون من [ مونيماز - Monemes ] ( جـ ) وهذه الأخيرة تتكون من فونيمات ( د ) فتوفيل الفيلم في السينما يمكن أن يكون معادلا ومساويا للإحراب أو بناء الجملة في اللغة .. ففي تصوير [ بازوليني ] أن : [ كل ما هو لغة أو مفردات سينمائية هو كل الأشياء التي تصور سينمائيا . وهو كل الأشياء أو الموضوعات التي تدخل في الفيلم والظروف والأحداث المرتبطة ارتباطا عضويا باللغة . والتي نجعلها نقول إنه النطق الشان للغات السينمائية والمعادل والمساو للنطق الفونيمي .. ولا يتجاهل [ بازوليني ]

التمييز بين: الفونيمات أى [ وحدات الكلام الصغرى التي تساعد على تمييز نطق لفظة ما عن نطق لفظة أخرى ] والسينمات أى [ المفردات السينمائية في الفيلم ] لكنه يعتبر أن هذا شيء خارج تماما عن الموضوع ولا علاقة له به كي يكون قادرا على إلزام التحديد ما بين اللغة والوسائل غير اللفوية في الإرسال . وعلى الرغم من أنه يدرن أن طبيعة ( الفونيمات ) تكمن في أنفسنا وأنها حقيقة ذاتية في ذات المتكلم بمعنى أننا نتحدث بأجسامنا ، فإن طبيعة السينمات ( المفردات السينمائية ) هي - على العكس - وفي حقيقة الأمر خارج أنفسنا . في العالم الاجتماعي والمادي .. [ بازوليني ] - رغم أنه شيء - يتشبه بفكرة أنه : [ يوجد هناك لغة مسموعة - مرئية حقيقية للسينما .. وأن هناك قواعد .. ] بالطبع ليست هي قواعد أو علم نحو معيارى [ بل هي لغة مبالاة لأن ترسم محيط شيء أو تحطط بشكل مجهذى بالنسبة للسينما ] .

وعلى أية حال فالفارق بين الفونيمات والسينمات ( المفردات السينمائية ) ليس مجرد فارق كمى فقط لكنه فارق كيفي .. وفيما يتعلق بحقيقة أن عدد الفونيمات هو دائما عدد متناه وعدهود وله معنى محدد الملائق ينسب المفردات السينمائية ( السينيم Cineme ) لا عدد لها وصحيحة وتبناه بأن لها معنى تمتد فيه على نفسها .. واللسان هو الأداة الغالبة في تشكيل أية فكرة .. فهو لكى ينطق وحدات الكلام الصغرى الفونيمات - فإن



د . بير اندر

كل ما يحتاجه هو كل أعضاء الجسم .. وعندما يسجل المفردات السينمائية فإنه يحتاج إلى أشياء أو موضوعات وبشر وآلة تصوير وفيلم خصام .. لكن [ الفونيمات ] وحدها ، من خلال طبيعتها الإيجابية التزايدة ، هي التي تسمح بتشكيل وتجريد وتعميم الدلالة الاصطلاحية لتشمل العالم كله . بينما تكون المفردات السينمائية أكثر دفعا إلى الحد الذي يسمح بها أو أكثر من مجرد نسخ الدلالة الإيجابية نسخا طبق الأصل .. فالأشياء والأحداث والظروف والبشر لهم معناهم فقط في اللحظة التي يمسكون فيها - كدالات ثانوية - الدلالة الإيجابية المصاحبة لبعض الكلمات .. ويتصور [ بازوليني ] أنه : [ عندما أريد أن أقدم دالة [ اصطلاحية ] لخصان يجرى فإن أقدم الصورة المماثلة للطبيعة للخصان الذي يجرى ] لكن الصورة الحية في الفيلم تسجل - دون تمثل لرموز صوتية - الدلالة الإيجابية لبناء الجملة اللفظي - Syn- tagm وهي [ الخصان الذى يجرى ] فالدلالة الإصطلاحية لأى صورة سينمائية حية يمكن أن توجد في اللسان الذى يحكم تحول الواقع داخل الفيلم .. فالدلالة الإصطلاحية للخصان - من داخل الفيلم - ليست الخصان الماخوذ من الواقع لكنها فكرة الخصان تشكلت في ، ومن خلال ، كلمة [ خصان ] . وتستطيع الكائنات المدودة بقوى اللسان ( البشر ) فقط أن تكون مبدعة وقادرة على التلقى والفرجة لأنها هي الوحيدة القادرة على أن تدرك أن الخصان - ولا يهم هنا أن يكون في حالة جرى - الذى يجرى في الحقيقة والواقع أو في الفيلم هو [ خصان يجرى ] وفي الواقع أنه في ظل ونحت تأثير اللسان والكلمات تصبح الأشياء أو الموضوعات ذات معنى ومغزى حتى قبل أن تصبح مسجلة في الفيلم .. ولا يوجد مجرد شيء أو موضوع يظهر في حالة عرض يمثل مجرد نفسه فقط .. لكنه يبرز الدلالة الإيجابية لكلمة تدل على علامة مميزة ..

وعندما تعرض أى شيء في فائرية محل تصبح دالا ثانويا .. والطبع يكون أكثر أيقونية إلى حد كبير من مجرد لفظة سينمائية وأكثر أيضا - تبعا لذلك - من صورة تستعمل في نظم كتابى ما كالمهرغرافية أو الصينية تمثل شيئا أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشيء أو تلك الفكرة .. فالدلالات-



الإصطلاحية والدلالات الإجمالية لبعض الكلمات تقف بالضرورة بين الواقع والفيلم .. ولهذا السبب يكون الفيلم - كدال ناثري - مدعيا للتعبير عن الدالة المصاحبة لبعض المصداق تقطع إلى يتبناها اللسان ولا تحتاج إلى رابطة ثانوية .. ففراغ علم السينما يمكن - في أحسن الحالات - أن توجد ذات شكل أسلوبى - على السينما لا يوجد شيء يمكن أن يكون شبيهاً ومثالاً للإختلاف بين اللغة الشائعة والدرجة وتلك التي يتعامل معها الكتاب .. [ وعندما يستخدم إنسان ما اللغة التي تتكلم بها بغرض التواصل والإتصال مع رفاقه من البشر فإنه يستخدم لغة كونت من قبل .. والعكس من ذلك عندما أصور صورة للسينما من المفروض بالنسبة إلى أن أنتزعت لفتى الخاصة (١٧) فليس هناك لغة سينمائية موجودة تحاكي هذه اللغة .. ويجب على كل خرج سينمائي أى صانع فيلم أن يتكلم لغة خاصة به هو نفسه .. على الرغم من كل ذلك فإن [ بازيانى ] متمسك [ بإصرار بما يؤمن به وهو وجه الإخصوص وبشكل أساسى يقول : - [ السينما هي اللغة المكتوبة لهذا الواقع بوصفه لغة (١٨) ] فلا تستطيع أن تفهم السينما بوصفها كتاباً - إيديوجرامافى من حيث أن وسيلة لنقل المعرفة لا للتوليد العاطفى مثل [ الفوتوجرام ] أى الصورة المصاحبة الضرورية .. وكما في التمثيل التصويرى المطابق مع السياق Syntagm فإن [ إيديوجرام ] ساكنات وبنات ومتواصل ومتنظم مجرد وتخطيطى وتعميمى ومتماثل ومؤكّد عليه .. فهو ( ساكن ثابت ) لأنه لا يشير إلى تطور الأشياء ولكن يشير إلى خصائصها الثابتة والميزة والثابتة بشكل نسبي ، ( ومتواصل ) لأنه من المفروض أن عندنا بالمعلومات عن السمات والميزات التي تغفل من خلالها الأشياء كما هي من نفس النوع ، ( وتخطيطى ) لأنه يبرز الشكل المرنى والدلالة الإجمالية للكلمات ، ( وتحريدى ) لأنه يحفظ بالسمات المذكورة فقط ، ( وتعميمى ) لأنه يتصور كل الأشياء في مثال واحد ، .. ( متماثل ) لأن كل القراء من المفروض فيهم أن يفهموا نفس الشيء في وقت واحد ، ( ومؤكّد ) لأنه لا كل المجتمع الذى من المفترض فيه أن يستخدم هذا النظام بنفس الطريقة ..

وبعد العكس من ذلك فإن الصورة المساحية الضوئية في تفسيرها من موقف عاطفي مضغوط وموزن في الدلالة الإيحائية للمعالي اللغظية فهي تكون ذات طبيعة ذهنية-خفية ومركبة وجسدية ومتغيرة بتفسيرها ومختلفة الدرجات وحررة لأنها تتبع حركة الأشياء والتغيرات الدائمة المستمرة والمتغيرة المختلفة من صانع فيلم إلى آخر . . . جسدة للواقع الحقيقي كما هو . . . جامعة لعديد من الحسوس لا في التفاضيل معيدة تقديم الأشياء في تفردا الشخصي وليس من المقترض فيها أن تضع لأي قاعدة . . . وينتج الصورة المساحية الضوئية نحو الواقع الإيموجرام إلى اتباعه في الحروف الأبجدية . . . الفاتمير السيميائي هو أقل خضوعا للمحور الاستبدالي منه للمحور السليبي . . . وذلك نظرا لإفئاده الرابطة التناوبية . . . بمعنى أن قدرا محدا من العناصر القليلة والفرادى النوعية تحرره من الخضوع للمحور الاستبدالي . . . فالسبينا أساسا فني كتابة مجازي مرسلا حيث تكون السبلات لا تعدو أن تكون أسلوبية ذات صبغة نوعية مثلا يحدث ( مثال ( دوران الباب على مصراعيه متصفا حين يدفعه محبوب الريمس ) كما يسعى بأنه يت

وقى تصورى أن المرء لا يستطيع أن يتحدث لغة مسرحية أو سينمائية .. فكما يحدث فى المسرح .. فإن الفنان يسمع مرثى بمعنى أن نقول أنه إذا تبنى أى خلق مع فكرة إضمار الشعور الذى يتأخر على سهل الوصول إليه عن طريق السماع فقط أى الدلالة الإيحائية للمحاور .. وعلى أية حال فإن المسرح والسينما ليسا فنين متماثلين .. فجوهر الفن الأول هو أن يشتري ويستفز .. ويهزجس الفن الثاني هو أن يسيئ .. ويُسكن .. والتعارض الإستطائى (الجمالى) بين المسرح والسينما يسمى بالتعارض الحقيقى الوجود (أى الحاضر بالوجود الحقيقى) بين ذال أحدهما وذال الآخر .. بمعنى أن الفن الأول يمتلئ ما هو غائب فى الحاضر .. بينما يبحث الفن الآخر

- ٦  
andre Bazin, "Qu'est-ce que le Cinema"  
Matidiane Publishing House., 1968 P.  
11.  
- ٧  
Ibid P. 110  
- ٨  
Silvian Losfesen "Atth (Atf and the  
Atts)" Publishing House for Literature  
1965, P. 338.  
- ٩  
Ibid P. 113  
- ١٠  
Christall Metz 1. 1, P. 24  
- ١١  
A. Bazin P. 129  
- ١٢  
A. BAZIN P. 129  
- ١٣  
Piet Paolo Pasolini "L'esperienza,  
Payot, PATES, 1976 P. 171  
- ١٤  
Ibid, P. 179  
- ١٥  
Ibid, P. 169  
- ١٦  
Ibid, P. 33  
- ١٧  
Jean-Francois Couillon, "Le Cinema,  
Langage du xxe Siecl en Langages, 1966,  
P. 240.  
- ١٨  
P. P. Pa Solini, P. 99.  
- ١٩  
Christian Metz, "Langage et Cinem"  
Paris, Larousse, 1971, p. 210.  
- ٢٠  
Jean Mitry "Esthetique et Psychologie  
du Cinema" Patis, Ed Universitaires  
1963, P. 54.  
- ٢١  
Ibid P. 58.  
- ٢٢  
Henri Gouhier "L'essence du Theatre"  
Plon, Patis, 1948, P. 2.  
- ٢٣  
Pattice Pavis "Problemes d'une  
Scmiologie du Theatre" In Semiotica  
(Semiotics) 15, 5, 1975, P. 254  
- ٢٤  
H. Gouthier P. 10  
- ٢٥  
Ibid, P. 11.

الصورة مسبقاً هي أمر مزعج ويشعر  
الضيق .. فالمسافة بين الواقع والخيال  
تساعد المسرح على تحقيق التوازن بين  
التجربة والفكر .. بينما في السينما يزداد  
بشكل مادي - من خلال إستراج الواقع  
والخيال - التجربة أكبر بكثير من الفكر .

فالسنيما لا تستطيع أن تحل محل  
للمسرح .. وهي ليست إلا وسيلة تعبيرية  
أخرى من وسائل التعبير غير اللغوية  
للإنسان .

( أ ) وسيلة منهجية للشرح والتحليل .

( ب ) المقصود بالصف الأول المسرح  
السينمائي .. وبالصنف الثالث السنيما المسرحية

( ج ) القويم هو الوحدة الصوتية الصغرى  
التي تساعد على تمييز نطق لفظة ما عن لفظة  
أخرى في اللسان

( د ) المونيمات هي الوحدات الصغرى عند  
عامل اللغة [ مارتنيه ] وهذا المصطلح غير  
متداول .. والأشهر منه هو مصطلح  
[ المورفيم ] وهي عموماً وحدة صوتية أكبر من  
[ القويم ] وأساس علم الصرف .

( و ) الإيديوجرام Ideogram هو صورة أو  
رمز يستعمل في نظام كتابي ما كالهيروغليفية أو  
الصينية ويقتل شيئاً أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا  
الشيء أو تلك الفكرة .

● المونيموجرام monemogram مشتقة من  
المونيم monem وهي وحدة صرفية أكبر من  
القويم تسمى عادة المونيم - وقد سبق الإشارة  
إليها ◆

## الهوامش :

- ١  
Ann-MARIE Thibault in "Image et  
Communication" Editions Nulver-  
itaires Patis 1972 P. 25.  
- ٢  
Christian Metz, "Essais Sur La Signi-  
fication au Cinema" T 11, Ed, Klinck-  
sleek, Patis, 1972, P. 173  
- ٣  
Ibid P. 17  
- ٤  
Ibid, P. 67  
- ٥  
Alice Volneacu, "Aspecte din Teatrul  
Contemporan" (Aspects From The Con-  
temperary Theatre" Bucharest 1941 P.  
9.

الحاضر فيها هو غائب . والفن الأول متغابر  
الخواص أو العناصر وتناقض . بينما الفن  
الأخر متجانس ومسلم . والفن الأول يحول  
كل شيء إلى حوار على المستويين الأفقي  
والرأسي .. والفن الآخر يتجه إلى  
الأحداث الفردية أي الحديث إلى النفس .  
وفي الأداء التمثيلي يوجد كل من [ المحضور ]  
و [ الحاضر ] .. وهذه العلاقة المزدوجة مع  
الوجود ومع الزمان تشكل جوهر  
المسرح [ ٢٣ ] . وبالمثل يصير أحد  
السينمائيين المعاصرين في المسرح على  
نفس الفكرة قائلاً : - [ لذلك استحدد  
الأيقونة المسرحية نفسها ليس بشكل أنها  
ستكون كلمة يكون الدال الخاص بها  
متشابهاً مع المدلول ولكن كلمة يكون  
مرجعها مصوراً بشكل في موضوع فوق  
غشبة المسرح [ ٢٤ ] . . . وأن يكون في نيته  
أن يؤكد على الحقيقة الموجودة في المسرح  
حيث يتغلغل الحاضر فيه والمعاصرة التي لها  
موضوع [ المحلية ] مما يجعل [ باتريس  
ديفيجز ] تعتقد أن المشار أي المرجع نفسه  
يبيض فوق غشبة المسرح بينما يكون هو في  
الواقع المعنى الذي يبيض على غشبة  
المسرح . . فالهياة تتحول إلى فن يشرط أن  
تمر من خلال اللسان المبدع للمؤلف . .  
وبعد الإشارة إلى حقيقة أنه [ بين الفن  
المسرحي وبين الفن السينمائي يوجد  
الخلافاً في نقطة الجوهر [ ٢٥ ] . ينتهي  
الكاتب [ هنري جويرير ] إلى أن : -  
[ السينما تستحدث إلينا فقط من خلال  
الصور المتداخلة . . أما روح المسرح  
فتتضمن أن الآخر له جسد آخر [ ٢٦ ] . . إذ  
أن هناك أفلاماً بدون عائلين وحتى دون  
حوار . لكن لا يمكن أن يحدث مثل هذا  
الشيء في المسرح . . فالممثلون في السينما  
حقيقيون وخوايلون كما يحدث في المحيط  
الذي يتحركون فيه . أما في المسرح فهم  
أناس حقيقيون يتحركون من حولنا أو أمامنا  
في عالم مصطنع . في السينما الواقع والخيال  
يتداخلان ويتشابكان . . وفي المسرح  
يتعارض الخيال مع الواقع كل مع الآخر .

في السينما الممثل والشخصية التي يمثلها  
يتجهان إلى أن كليهما له يعودوا بعد تمييزان  
كل من الآخر . . في المسرح يظل الممثلون  
دائماً متميزين بشكل واضح . . ولهذا  
السبب فإن نقل حوار الممثلين في فيلم ما إلى  
لغة أخرى مثل عملية ضبط الصوت على



## الفولكلور .. وفن الدراما

د. هاني إبراهيم جابر

والمظاهر الأدائية الأخرى كخيال الظل وصنوبرق الدنيا والأراجوز والزار وبعض الألعاب الجماعية وحفلات السامر . وقد جاء هذا الأمر انعكاساً لبعض العلامات التي تشير إلى أن «الدراما» هي «الحدث» أو «الفعل» أو «الشيء» الحركي في العمل المسرحي . وأن هذا الشيء يأتي غالباً مرادفاً للمظهر الأدائي المبرر عنه الممارسات التعبيرية التي تصاحب عملية السرد وما تتطلبه في توصيلها من وسائط مشتركة بين المؤدى والمتلقى وهي وسائط أقرب إلى التقمص والحركة ، وعلى سبيل الإيضاح : «الحفلات والطقوس الدينية بما تستلزمه من الدقة في الترتيب والنظام هي السبب الأول الذي يدفع بالمخيلة في نفس الإنسان إلى ابتداء الأشكال الجميلة والابتكار الفني في سائر أروبه وكذلك باعتبارها مظهراً جمعياً ، تتطلب أفراداً متعددين يقومون بها وأفراداً آخرين يشاهدونها . ولهذا كانت وسيلة غزيرة لتحقيق كثير من أنواع الفنون معاً ، فهي تستلزم في آن واحد الغناء والموسيقى والرقص والتصوير على الأرض والجسم والنحت والصيغ الثنائية ومثيل الأبطال ، بحيث أن الفنون تبدو عند الشعبيين مترابطة ومتداخلة فوجدوها جميعاً .

ومن العلامات الأخرى التي تشير إلى أن الدراما يمكن أن تكون تلك الممارسات الشعبية ، أن الشكل أو الأطار الذي يتم داخله تنفيذ تلك الممارسات تتمثل في «المكان» أو «الساحة» وفي «المؤدى» أو «التقمص» ، ثم في الجمهور أو المشاهدين والمادة المطروحة شفاعاً . كلها دلالات تؤكد وجهة نظر البعض في العلة بينها وبين الدراما ، مما يسمح معها استخدام صفة مشتركة أو مصطلح فني في نطاق عمل الفولكلور تحت ما يسمى «السردا» الشعبية» ، كما يذهب ريتشارد دورسون في كتابه «نظريات الفولكلور المعاصرة» إلى أن هناك قسم رابع من الفولكلور والحياة الشعبية يمكن تسميته فنون الأداء الشعبية ، يتضمن فنون الموسيقى والرقص والدراما الشعبية ، بما يربط فيها من دائرة المشاهدين والمثمنين والمؤدين ثم الحركات والإجراءات التابعة منهم والتي تشكل في النهاية شكلاً من الدراما الشعبية .

قد يبدو أن الخلط بين العناصر والأشكال الفنية والأدائية أمر واضح ومقبول ، عندما

الخلق لمسار الفن ككل يعد ذلك أدبياً وتشكيلياً وتعبيراً ، وهو رمز لتطور المعرفة والثقافة ، وهو عالم تشكل عن عناصر رئيسية أهمها المؤلف والمخرج والممثل ومن عناصر أخرى أكثر تنوعاً كالديكور والأزياء والموسيقى . وهذه العناصر قد تضالفت مع غيرها وكونت التركيب البنائي للعمل المسرحي ومنحته بعد ذلك شرعيته في الوجود . كفن تختص به «الدراما» كتقيد ودراسة . وعلى هذا الأساس ينبني القول أن الدراما هي بمثابة المنهاج العلمي للفنون نعتن المسرح ، وهي التي حددت له الأطار الفني والمقررات الحرفية في قطبين أساسيين (تراجييدي وكوميدي) ، كما حددت له أيضاً المضمون من خلال ذلك النص المسرحي للنظور والذي في جوهره نقداً داعياً وقائناً له حربية عسكطة في التراكيب اللفظية والحوارية . وأن يقدم هذا الشكل وذاك المضمون على المسرح في تناسق جمالي وفي أداء رفيع وفي حبكة مسرحية عقلانية .

نعود بعد هذا إلى لب الموضوع وغاياته وإلى إشارة على جانب من الأهمية ، حيث هناك فكرة ثقافية مسيطرة ، تتمثل في بعض التجمعات الفولكلورية - تانراً بالناسخ العام ، مؤداة أن الدراما هي الوجه الآخر المبرر عن تلك الممارسات الفطرية المستمدة من الحياة الشعبية كالطقس الديني والوالد

من البدء .. ينبغي القول أن الموضوع المطروح هنا يستركز على علاقة الدراما بالأشكال التعبيرية الفطرية الشعبية كالأساطير والحكايات وبعض الخيالات الإنسانية في مرحلة طفولتها . هذه العلاقة تجددت من قبل كمادة استلهم استخدمت فيها هذه الأشكال في أعمال مسرحية عديدة . يعنى أننا لن نتناول - إلا في صورة عرضية عابرة - جوانب تلك الأشكال من ناحية مكانتها في الأدب عامة ومن جهة أخرى أسلوب نشأتها وتطورها ، ثم تعرض لآثارها على النص المسرحي كمادة وكحدث محوري قابل للتوظيف في عمل مسرحي . وهذا هو لب الموضوع وغاياته .

عندما نتقصى فن المسرح والجذر التاريخي له ، نجد في كل مكان التجمعات العلمية والتقليدية التي نفسر على أنه أولاً وأخيراً «شكل» متميز على وجه التخصيص في إبداعه الفني ، وكما تؤكد على أنه نوع من الفن المنفرد ببنائه الجمالي والتبني عن الأشكال التعبيرية الأخرى المتعددة في عائلة الفنون . وأن هذا الشكل يوظف له «مضموناً» تابعاً ، وله حرفة خاصة تضمن في معالجتها الفنية «للحدث» موضوع مادة الاستلهم - والتي غالباً ما تتألف من منظور فطري تجريدي - بعداً أناسياً وخصوصاً فيما يتصل بالتصور العقلاني للأشكال الميثافيزيقية .

يقيناً . أن العلاقة المنشأة في البداية بين المادة المستلهمة والنص المسرحي القديم قد أسفرت عن عالم المسرح . وهو عالم التطور



١ - أهمية إبراز دور المفسرون  
للميثولوجي في العمل المسرحي كمصدر  
استلهامى بجانب أهميته على باقي الفنون .  
ولا يفت هذا الدور عند حد الشعوب  
المتأخرة فقط وإنما هو أثر عام يتخطاها إلى  
سائر المجتمعات القديمة والوسيلة  
والخديعة .

٢ - أهمية إبراز تاريخ الطقس الديني  
ومظاهره الأدائية الرسمية منها والشعبية له  
أثره على أشكال التعبيرات المختلفة ، فرجال  
الدين والسحرة كان لهم دوراً بارزاً في الجانب  
العصلي من الطقوس والمقالات وأحياناً  
يقومون بالتفحص تأكيداً على عنصر الإيهام  
وأثره على المشاركين .

٣ - السببان السابقان يفرزان منها  
ثلاثة أشكال ، توحى أن هناك شكل  
درامي :-

- (أ) فعل يجرى تشخيصه .
- (ب) مشخص يؤدي هذا الفعل .
- (ج) جمهور يشارك في أداء الفعل .

٤ - الاستدلال التاريخي بوجه عام ،  
يأخذ العملية برمتها كدراسة لتطور الفنون  
ويستحدين واسع للكشف عن الأسباب  
الدافعة لنشوء الفن وأشكاله التعبيرية .  
ومن ثم فهي أقدر - عملية التأرخة - على  
توفير مشخصات إيجابية لهذا الموضوع . وفي  
رأى أيضاً أنها قادرة على التفريق بين هذه  
المظاهر بعينها باعتبارها مجرد تحركات عاكية  
انفعالية إيجابية تسير في مدار الطقس الديني  
ولحدها ، وبين الأشكال الفنية التعبيرية

بالطبيعة ، وكانوا يعرفون معرفة تامة تلك  
الصفات التي تمثل في عالم الحيوانات ذلك  
لأن حياتهم كانت تعتمد عليها إلى حد كبير ،  
وكانت نظرتهم إليها منذ البداية لأجل أنها  
كائنات منحلة عن المستوى المتعلق  
بأشخاصهم . ومن ثم كانوا يعاملونها على  
النحو الذي يعاملون به فيها بينهم ذلك لأنهم  
يرون أن طبيعتهم البشرية لا تفصل عن  
ذلك العالم الحيوانى .

هذا المسلك في الاستدلال الفولكلورى  
للمظاهر الأدائية ، شأنها شأن السدى  
يؤرخون للفن والحرف بصفة عامة ، فهم  
يعتبرون أن التواريخ الأدائية والأدائية  
والتقوسية تبياناً عضوياً كبيراً يشبه في  
تركيبه ووظائفه وفي تداخل اجزائه -  
الانسان - حيث يمكن متابعة نشوء تلك  
التواريخ وتربيتها وتطورها بقوانين مشابهة  
للقوانين التي تحكم تطور الفكر والمعرفة  
للانسان ، كما يؤكد على ذلك هيجل في  
قانونه الدورى الملقق فى الحالات الثلاث .  
ولكننا في الوقت ذاته نهدف على تأكيد بأن  
هذه النظرة لا تميز عن موقف كل الفنون  
والحرف حيال كل خطواتها كما جاء في مقدمة  
هذه الورقة حيث أن عدد من الفنون تتطلب  
حداً أعلى من الثقافة والمعرفة لبناء جسم  
العمل الفني . وأن كنا نؤكد على ذلك  
بالدرجة الأولى فليس هناك ما يمنع من تأكيد  
عملية التأرخة لأن الاعتماد عليها لبحث  
نشوء الدراما وتفسير مظاهرها ، يعتبر أمراً  
حيوياً لا يمكن الإقلال من أهميتها للأسباب  
التالية :-

يؤرخون للفنون الجميلة بأقسامها  
المتعددة ، ولكن يبدو أمراً غير مقبول عندما  
يؤرخون للدراما بنفس المنطق التاريخي  
الطبيعى للفنون الجميلة عامة ، حيث  
يؤكدون وجهة نظرهم بربط نشوء الفن  
والحرف بالأعتقاد في الخرافات والسحر  
والشياطين وبالطقوس والممارسات  
الشعبية ، كما يلمحون إلى أن حركة الإبداع  
الفنى ارتبطت بالمظاهر الطبيعية المحيطة  
بالإنسان الفطرى واسلوبه في التعبير عنها  
بأداء رقص وحركة دينية بقاها مصحوبة  
بأصوات رتيبه أشبه بالصرخيات وأحياناً  
بالمناجاة وتارة أخرى أشبه بأصوات بعض  
الحيوانات والمظاهر الرعدية إلى آخره . إلى  
جانب أن هذه التعبيرات تتطلب جوانب  
مادية لمصاحبتها كالتماثيل والبطول والمصمى  
والنار والبخور وأدوات الشعوذة - والافتنة  
والضرابين . كل ذلك خلق مناخاً أدائياً  
متداخلاً ومركباً تختلط فيه الرومانسية مع  
الماديات والممارسات مع التشكيل . ولهذا  
يحمل الفولكلوريون إلى وصفها بالدراما .  
وإمعاناً في تأكيد وجهة نظرهم يسيرون إلى  
أن بعض النصوص المسرحية على المسرح  
اليونانى (كالضفادع مثلاً) كانت تتخذ من  
الحيوانات عناصر غورية للموضوعاتها . وأن  
هذا الأسلوب ذاته متبع في معظم الشعوب  
البداية والشعبية نتيجة لتصورات وهمية  
وتخيلات غير واقعية دفعتهم إلى إجراء حوار  
بينهم وبين بعض الحيوانات أو بين  
الحيوانات وبعضها ذلك ولأن هذه الشعوب  
كانت وما زالت وثيقة الصلة في حياتها

التي تتطلب وعياً عقلياً وإلى ثقافة عالية  
وإلى حرية فنية بعيداً عن قيود الكهنة .

ولكن ... إذا كان من الحق لا يمكن أن تكون ثمة دراما بدون جذر تاريخي ، أولا يمكن أن تكون ثمة دراما بدون المظاهر أو لأشكال الواردة في البند ( ٣ ) . فهل يكون معنى ذلك أن الدراسة في صنيعة الشعبيين ؟ وأن العمل المسرحي مجرد حركة تاريخية تخضع في خصوصيتها إلى ما تخضع له باقي الفنون في عموميتها ؟ . أن هذه التساؤلات وغيرها ، تجعلنا نضع لها أجابة مقتنة ، ذلك إذ أرونا أن نقف على خصوصية الدراما وعلاقتها بالثقافات الشعبية وبالتالي مكاتبتها في مباحث الفولكلور- وبإدابة تميل إلى القول إنه من الخطأ أن نستنتج أن المادة المستلهمة من موضوعات شعبية هي وحدها التي تمجّل من الدراما شعبية . الواقع أن أرونا الاحتفاظ بالظاهر السافهة بشأن هذا الموضوع - تحتم علينا استعراض التاريخ القديم للدراما .

يذهب د. لويس عوض أن هناك بعض  
الخصائص المشتركة بين الدراما والشعبية  
كوجود عنصر الأثر-موسيقى في أغلب  
موضوعات الدراما ، وأن هناك نوع من  
العلاقة بين مادة الاستلهام وبين الموضوعات  
الميثولوجية وعلى وجه التخصيص في الجزء  
الذي يتعلق بالآلات وميمات الخاص بناسب  
الآلهة وشخصياتها إلى جانب وجود شبه  
تاريخي استلهمي كالترامك والانتداب فيها  
يتميز بمصادع الفعل الموضوعي . وأفند  
إلى هذا أن مادة الاستلهام في الدراما تمثلت  
في كثير من الأحوال انمكاساً للحكم المائل  
من موضوعات الشعبين ومعتقداتهم  
وأساطيرهم . حيث كان هذا الكم بمثابة  
الطرح الزافر لصادر الاستلهام لكتاب  
الدراما . وقد حدث أن تجميحات الشاعر  
الجوال هميروس مواد استلهام عظيمة  
لموضوعات أعظم كتاب الدراما . من  
استيكلوس وسوفوكليس إلى راسين وكورن  
إلى سارتور وكامي ، وغدت أيضاً تأثيراتها  
على كثير من الأعمال المسرحية والأدبية  
التي تتخذ من موضوعاتها مناسخاً أسطورياً  
والعمل الذي قام به شاعرنا هذا فاق حدود  
الأسية ، بل فاق حدوده كشره وسار به إلى  
أفاق أوسع ما كان له تأثيره على اليونانيين  
اجتماعياً وسياسياً وإدالياً ، واتمه به ناحية  
العالية بناسيته ومعقوليته وبدت معالم نتائج

وهذا التأثير على سلوك وطموحات اليونانيين أدى إلى جانب التطور المادي في فنونهم .  
 - وسهـ ب . د . أ . سنكلير في أن السور  
 الموميري كان عبثاً وخصيصاً فيما يخص  
 بشكل البطل ، فيقول : إن الصورة التي  
 صورها شعر هوميروس للبطولة ظلت  
 راسخة بقوة في وجدان اليونانيين كشئ ذي  
 دلالة فلسفية وذي دلالة تاريخية أيضاً ، وأن  
 الأجيال المتعاقبة في اليونان منطلت تذكّر  
 دوماً للبلد البطول الذي قنته هوميروس على  
 لسان النقاء في توجهاً لاجل : أمه دائماً  
 في الأفاضل وكان مستعجلاً على الفيف .  
 ويوضح سنكلير أهمية أسلوب هوميروس  
 بقوله : إن - أفلاطون وأرسطو  
 اللذين يذكّران هومر بحرية لا يفعلون ذلك  
 أعجاباً بآدبه ولكمهم سوء واقفه أو  
 خالفوه ، فسيه القبيح بأن الشعر الموميري  
 جزءاً مننا لأن لفة الموضع .  
 ( انظر د . حسام علي الدين الألويسي )  
 كتابه ( بواكير الفلسفة قبل طاليس ) .

وقد تولدت عن هذه التجميعات  
لملحيتين راغبتين هما الألياذة والأديسا  
وتدور حوادثها في حوالي ١٢٠٠ ق. م.  
حول حروب اليونانيين مع الطرواديين ، إلى  
جانب ما أفرزته الشعبية ورؤيتها على تلك  
الأحداث وتصوراتها لأبطالها . ويرى  
الدارسون أن الملحيتين أقرب إلى التأليف  
لظهورهما لتلك الأحداث على الرغم من



أوتكأهما على الحكايات المتواترة والتي ظل  
الشعوب يشندونها ويتناقلونها جيلا بعد  
جيل ومن بلد إلى آخر مصحوبة بنغمات  
الأي . حيث قام هوميروس بتسقيط تلك  
الأحداث شعراً بأسلوب الحكيم الذي  
ويحل بين منظمة فنية لها أهمية خاصة  
تتبع بها عن القصة ويقتر بها نحو  
أسلوب البدارس المحقق والمستلهم .  
ولمحة الألياذة هي صراع القوى والبطولة  
والخداة والحب مثلها على الجانب اليوناني  
(جاسمون - أخيل - أوديسوس) ومن  
الجانب الطروادي (بريام - هكتور -  
باريس) بالإضافة إلى هيلين - عنصر  
الصراع - والرياءات الثلاث الفاتنات  
(هيرا - أثينا - أفروديت) . والأوديساك  
المحمية التي تحكي سيرة أحد أبطال حرب  
طروادة - أوديسوس وسراقة المهربين من  
أجل العودة والدفاع عن ملكه وعن زوجة  
ينيلوب وأبنته أنثرومك ، وبعد الأطلاع  
على للمحمية تحصل منها على انطباعات  
ولتين :-

أولها : يمثل في دور الشاعر في تحقّق التراث الشعبي ، ثم تدوينه للمأثورات الفارسية في عصره ومن خلف البيات في جولاته العديدة لها ، بعد أن تناقلت تلك المأثورات شفاهة في أزمنة لاحقة له وجرد المحمّدين عن حوالي ١٢٠٠ م . وهذا الدور من الأهمية في موضوع هذا ، بحيث يبيّن من قضية الشيعية من أشعاره تتوقّف عند حدود مادة الاستلزام لموضوعاته والمقتضى فيها شعبيها . ثم أن بعد ذلك دوره - كشاعر - الممكن ليوهف تلك الشكل بسبب منسوب إلى النهاية إلى هوميروس ، لا إلى المجهول أو إلى جذورها الجمعية أو إلى شيعيتها وهذا القطع ثم بأسلوبه الخاص في إعادة صياغة الأحداث وصور أبطالها ، ويقلّظهم من مواقع صراع الألهة إلى حرائق الأبطال بشكل إنساني رائع .

والمؤال المطروح الآن . . كيف ؟  
بالتأكيد لجأ الشاعر إلى فلسفة أنعالم  
وتصرفاتهم وأقوالهم ووجودهم وتنظيم  
العلاقات بينهم فأبطال دين العناصر  
الأخرى التي تضيف للحديث نوعاً من  
الواقعية . . هذا من جانب . إلى جانب  
قدرة الشاعر على إلقاء الضوء على  
شخصهم باستخدام الحوارات المنسقة



... من ... (يوريديز) ... من ...  
المسرحيات ، قد أوضح عما لا يقبل الشك  
أن هناك ما جديدا لم نعرفه كل الخصائص  
نسابقة لديهم (الفرعونية والعراقية) وهذا  
أن هو ما نحاول في وقتنا هذه كشف دوره  
في صياغة الموضوعات الميثولوجية بعقلانية  
علمية<sup>(١)</sup> . يذكر W. G. Du Burgh في  
كتابه The legacy of the ancient  
world<sup>(٢)</sup>

عن التطور في الفكر اليوناني قوله : ففي  
كل مكان يوجد تنوع وتغير ، ولا شيء في  
استقرار . ولكن التغيرات ولو أنها لا تنقطع  
وتستغرق كل شيء ، فأنها كانت تسير على  
هدي قانون عقل وطراز يتبع طرازاً ومدرسة  
تقتضي أثر مدرسة في تعاقب متطلي إلى أن  
ينتهي مدنى كل الشكوك الممكنة وتكمل  
دورة التقدم . وكانت خدمة اليونان  
الأساسية للمدينة أن تخلق في العمل وتجند  
في الفكر الخصائص الجوهرية في تجارب  
الإنسان ، أن الصيغ التي نستعملها اليوم  
للتعبير عن الفروق والتجسيمات التي تكون  
أساس فهمنا للعالم في السياسة – الملكية –  
الاستقراطية – الديمقراطية – الأدب –  
الملحمة – القصيدة الغنائية – القمامة –  
المأساة – الملهاة . وفي المعرفة أساء الفنون  
والعلوم ، الشعر والطبيعة – والفلك  
والرياضة والتاريخ والفلسفة نفسها ، كلها  
صيغ اخترعها الأفرق . . والشكوك التي  
ميزوها وسموها هكذا هي التي أنشأها في  
سير تاريخ حياتهم . ولا توجد سلالة  
أدركت في مثل هذه البصيرة العنصرية  
وجدت في مثل هذه الدقة حقائق الحياة  
والمعرفة . وبسبب هذه الموهبة العجيبة في  
الحكم العقلي التي عاونتهم في الفكر والعمل  
على أدراك الموضوعات التي وضعت لها هذه  
الصيغ . أن جميع الأجيال المتعاقبة رضيت  
وفي الواقع أجبرت على أن تقيم البناء على  
الأسس التي أرسوها .

ونحن هنا لسنا في مجال المقارنة بين هذه  
العقلية والفعليات الأخرى حتى لا ننحرف  
عن موضوعنا الأساسي ، ولست أيضاً في  
مجال تقييم قيمة هذا الإدراك ، الذي أشار  
إليه هي بروج ، وقيمة الإدراك عند كل من  
المصريين والعراقيين ، إلا أن هذه الموضوع  
يجبرنا على طرح موضوع الدراما كقيمة  
إدراكية اغريقية بحتة ، وهذا ما نستنتج من  
خلال السطور القادمة .



سقراط

ثانياً : لقد فرق أرسطو بين فن المسرح وفن  
الشعر عندما خص الدراما ومبناها فن  
المسرح فقط وأساسه في نطاق كلابية  
العصر ورؤيتها الشمولية للتون ،  
والخلاصة أنه مع الدراما لا نجد الثنائية في  
التعبير والتي سبقت الإشارة إليها حيث  
يصبح المسرح فناً منفرداً له مواصفات  
تختص به ولا تقل أي سميات لاحقة به  
كالمسرح العمالي المسرح العسكري والمسرح  
الشعبي وبالتالي فالدراما أيضاً كما يشير إليها  
أ . د . محمد حدى ، هي التعبير المسرحي  
للفكرة لأنه لا يمكن أن تكون هناك دراما  
لتقرأ فقط دون التمثيل . ولكن الدراما هي  
دالماً للتمثيل وينبغي أن يكون هذا الشرط  
موجوداً في ذهن من يؤلفها باستمرار .

ثالثاً : وفي إطار هذه الخصوصية يذهب أ .  
جميل الجبوري في دراسته حول التراث  
العربي المسرحي (منشورة ببغداد في  
١٩٧٤) . إلى أن الدراما ليست مثل باقي  
الفنون والتي يشترك في إبداعها أغلب  
البيئات الاجتماعية والشعبية كالرسم  
والصناعات الحرفية وغيرها ، حيث أن  
الدراما تحتاج إلى ثقافة معينة ذات طيبة  
حرة إلى حد كبير . يقول أ . جميل : أما ما  
تحدث عنه علماء الآثار والمثقفون في مواقع  
الحضارات السحرية والبابلية القديمة من  
أن وادي الرافدين قد عرف نوعاً من التمثيل  
أو المشاهد ذات صبغة تمثيلية ومسحة درامية  
فمتنى أن ذلك لا يعدو الأشكال والمقابل  
للمسرحية التي لا يمكن أن تندرج ضمن  
النشاط المسرحي بمعناه العلمي المعروف مع  
أخذنا بنظر الاعتبار عامل الزمن ويضيف  
أ . جميل : وهكذا يبقى موضوع المسرح في  
العراق يفتقد أساساً ما يركن إليه الباحث  
لتسجيل بداياته بشكل علمي دقيق .  
فالفكر الذي كب في هذه الدراسات تعتمد  
المشاهد التي تقدم في ذكرى استشهاد  
الحسين – رضي الله عنه – في بعض المدن  
العراقية في الأيام العشرة الأولى من شهر  
محرم من كل عام هجرى أساساً هذه  
البدايات . هل أنها كما سبقت الإشارة لا  
يمكن أن تدخل على ضوء مفاهيم التراث  
المسرحي الذي خلفه العالم الذي عزز في هذا  
اليدان ، ضمن هذه النشاطات .

ينسحب هذا الاتجاه أيضاً على الفكر  
المصري القديم ، حيث لم ينظر إلى هذا  
النوع من الفن المسرحي لأسباب عديدة .

أولاً : للمرء أن يتأمل على سبيل المعرفة  
التغيرات التي أحدثت في الحراك الثقافي في  
عصر النهضة الأخرية حتى يستشعر بطريقة  
جليّة وجود الشخصية المومرية وراها حتى  
في قطاع الفلسفة والتي تأثرت بالأسلوب  
الجديد الذي ابتكره هوميروس وتأسس به  
بعد ذلك فن المسرح والمناخ الدرامي . وفي  
هذا يقرأ د . محمد حدى إبراهيم – بطريقة  
أوباخري – هذا الاتجاه بقوله : إن الفلسفة  
وخصوصاً عند سقراط وأفلاطون وأرسطو  
كانت فكراً درامياً ما في ذلك شك . فلفظ  
ابتدع سقراط الديالكتيكا (أو الجدل الحوارى  
السياسي) كإطار لفلسفته المنظمة . ولم  
تكن له في حقيقة الأمر سوى تصارع بين  
فكرتين تولد عنها فكرة ثالثة مختلفة تماماً ،  
كما يخلق الحوار في المسرح بين شخصيتين  
الفرصة لظهور موقف جديد ، وسواء  
أكانت الفلسفة اليونانية بطريقةها هذه  
المبتكرة قد تأثرت بالدراما المسرحية أم لا ،  
فإن كلا من الجدل الحوارى الفلسفي  
والحوار المسرحي ، يثبت أن العقلية اليونانية  
كانت درامية في كل مظاهرها التعبيرية ،  
وأن الأدب اليوناني كان منذ بدايته وحتى  
الفترة التي تدهور فيها أدباً درامياً في تكوينه  
وصياغته وفي إظهاره الذي يتم من خلاله  
التعبير عنه .

وها هنا ليس هناك مجالاً لافتراسات غير موضوعية لمحاولة تطبيق احتمالاً للوجود المسرحي من عدمه ، فكل من المصبرين مارسوا هذا مثل النشاط لكان تم تسجيله بوضوح كما سجلت الحضارة المصرية كافة أنشطتها الصغيرة والكبيرة في حياتها إلى حد يثير الإعجاب ، مثلاً ورد على آثار الدولة الحديثة فنون الرقص والموسيقى والأزياء والصناعات والحروب والعقيدة وغيره . ومن الخطأ المعلن أن يوظف بعض نقى تأثراً بمساليب السياح وبعض نقى ودارسى الآثار من الأجانب ، بعض الأنشيد والأقوال الإرشادية والنصحية والوعظ على أنها حوار ثم دراما . . الخ فنائيد الزراعة وشكوى الفلاح المصارع والعمل مثل :  
نشيد النيل الذي ترجمه أفرام :-

التوضّع في المقابر . وعلى نفس الطريقة  
والبساطة في التمييز والمباشرة في الهدف نجد  
الشعبيين المعاصرين يرددون الروايل في  
مديح الحبيب رسول الله صلى الله عليه  
وسلم :-



## جان پریل سارتر



قال ومنه دى الكشيب صمار في اشبال

قلت هجره قد سقى قلبى جرح  
قال وريقى سكرى منعش  
وعبال

والمعيار الثال يمتد على توظيف بعض الأفكار التي تتضمنها الموروثات الشعبية ، والتي يحصلون عليها عادة من المزدبن لها والتي يتوارثونها فسأوزروس وإيزيس - جلجامش - برج بابل - الأساطير اليونانية والهندية والفارسية - الزير سالم - بنى هلال - الشاهسمة - عترة - حى بنى يقظان - سيف بن ذى يزن - شيفقة ومتولى - يس وبيه - آدمم الشرقاوى - الأميرة ذى الحمة - حكايات العصور الوسطى في أوروبا إلى جانب حكايات ألف ليلة وليلة .

ولعلنا بمبارة أخرى نستطيع أن نؤكد على أن هذه الموروثات أخذت طريقها في كل من هذه المواطن بالشكل الآتى :-

دينى : مصر - أسطورة وعقيدة وموال وحكايات وأشكال أخرى أدائية .  
دينوى : اليونان - أسطورة ومسرح وأشكال أدائية أخرى .

دينى : العراق - أسطورة وعقيدة وحكايات وأشكال أدائية .  
دينى : الهند - أسطورة وأشكال أدائية كالرائس وشيال الظل .

وتطبيقاً لذلك فالتنا نرى في اليونان ما يثبت هذا الاتجاه السداسى في المحاور التالية :-

( أ ) النص الدرامى :-

مع كل من :

١ - اسخيلوس ( الفرس ) - الفراعنة - سمى في طيبة - بروميثيوس المكيبل - الثلاثية : ١ - أجايمون - ب - حاسلات - القرابين - ج - الصافحات .

٢ - سوفوكليس ( أ ) - أوديب ملكا . ب - أنتيجونا . ج - الكترا .  
٣ - يوريبندز ( أ ) - اندروماك . ب - الباخوسيات . ج - فيجينيا في أوليس د - إيون هـ - الفضرعات و - الكتراس - ميليا ... الخ .

( ب ) الحكمان :-

البناء المسرحى الخاص ..

سوفوكليس



( جـ ) الملابس والافتحة ... الخ .

ومن الأمثلة الموثقة في عمل دراسى والى يعلن عنها قائد الجوقة في مسرحية الضفادع لأرسطوفانيس هذا المقطع والذي يقول فيه :-

يهدر باكوراس اثنية

أن تغنى للدولة فينا

يا ذا الحكمة والبركات

لتغنيها شر الزلات

قل للدولة ، قل للحكام :

أن يتساوى كل مواطن

أن يلغى القانون الظالم

حتى يأوى كل آمن

من تبعوا فريخوس الضلال

رأس الفتنة والأهول

ضلوا معه في الأوحال

ادع هم بالعفو الشامل

تعرف سبب السخط الشامل

تستأصل أسباب الفتنة

تغنى الدولة شر المحنة .

.....

لست أقول فقلت حياً

بالحكمة افلقتم شعباً

لكن ردوا للأصرار

حق الجر على الأوطان

وأعفوا أن الحقد صغار

فابن أثينا ليس بيان

تضرع للقادة أن يعفوا .

وعنك بعد ذلك النظر إلى المعيارين هل أمنا القهايين منفصلين في وسيلة الإبداع والتعبير وأيضاً في الشكل الفن الذى عبر عنها - فالأراجوز وستدوق الدنيا ما حيا إلا محاكاة للعمل المسرحى والسينمائى ولكن باستخدامات بسيطة وبحكايات تقول عنها شعبية مثل ( الحزمة التى أكلت ذراع جوزها ) أو السبر الذى تلقى أثناء عرض الصور

المتابعة في استدوق الدنيا من أبى زيد الهلال سلامة وغيرها . يقول جون ديوى : ظل الطراز ان ( المعياران ) منفصلين ، ولم يشعر الناس بحاجة للتوفيق بينهما ولذا احتفظوا في أغلب الأحوال بكل نوع من نوعى الانتاج العقل هذين ، منفصلين عن الآخر لأنها صارا ملكاً لطبقتين اجتماعيتين منفصلتين الواحدة عن الأخرى . ( غيديد في الفلسفة - أمين مرسى قنديل ) . وبهذا المنطق نستطيع حل مشكلة التناقض الظاهر بان نوصف الدراما وبالشعبية . ذلك لأن عدم الخلط بين الدراما كفن من المعيار الثانى - والأشكال الأدائية والتعبيرية للموروثات الشعبية من المعيار الأول ، يؤدى بلا شك نحو خصوصية كل منها في تتابع علمى واضح ، تبرز معه دور الباحث الفولكلورى في تحديد موقعه من المعيارين .

وبعد اننى لا أقصد بهذا العرض أن افرض منهجاً فولكلورياً معيناً أو نظرية فنية بعينها ولكن أرى إلى ضرورة فلسفة الفولكلور أو بالأصح بفلسفة العينة وطريقة اختيارها حيث لا يتصور المرء أن يرى باحثاً يحاول أن يبرز الأشكال الدرامية في ألف ليلة وليلة أو الصورة الدرامية في عترة بن شداد الذى يقول :-

أنا الغضبان مبيد الاقارن - وحامى الحرم والصبيان ، ولكم هل بلغ من قدركم أن تسبوا الحرم والنسوان في حين نرى شمشون الجبار يقول في نهاية المسرحية على لسان الشاعر ملتون :-

ليس هناك مكان للتواضع والعويل  
ولا لحش الحنود أو العجز والخزى  
ولا للهمة أو اللامة - ولما كل شيء جميل  
وعلى ما يرام ◆

## هوامش

( ١ ) يقول هيرودوت ( أن سوميروس ومزيود ( ٧٧٧ / ٨٤٦ ق م ) هما اللذان وضعوا دوالب الأله وسموها بأنساجيا وحسدوا سرقتها وأتصافيا وبعملوا شخصياتها وأتواها وأفساها تتوافق مع أساطيرها ( R. B. Appleton: The elements of Greek Philosophy. London 1927 )

( ٢ ) ترجمة زكى سوس ١٩٦٥

# التراث الشعبي في مسرح أبي خليل القباني

د. نجوى عانوس

كانت حكايات ألف ليلة وليلة أحد المصادر الهامة التي أعتد عليها القباني في كتابه مسرحياته ؛ فاعتد حوادث مسرحية « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » من حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة ، من الليلة الثانية والخمسين إلى الليلة الستين ، كما أعتد مسرحية « هارون الرشيد مع أنس الجليس » من الليلة الخامسة والأربعين إلى الليلة الحادية والخمسين ، كما أستوحى موضوعاً شائعاً في الميالي في مسرحيتين « الأمير محمود بخل شاه المعجم » و « عفيفة » .

وإذا نظرنا إلى الجهد الذي بذله القباني في مسرحة الحكاية ، وجدناه يحتفظ بسياسي الأحداث ولا يشير فيها إلا قليلاً ، وفي حدود المتطلبات المسرحية مضيقاً إليها الحانة وأغانيه العربية ، ولذلك سنلخص حكاية ( الوزير التي فيها ذكر أنس الجليس ) ونعرف مدى التزام القباني بالحكاية :

كان يتولى حكم البصرة ملك يسمى ( ابن سليمان الزبيق ) وكان له وزيران أحدهما يدعى ( الفضل بن خاقان ) الذي كان حسن السمعة محبوباً من الرعية يتمتع بخلق كريم ومنزلة عالية عند الملك . والثاني هو ( المعين بن ساوي ) سء السمعة ذو نفس خبيثة مكرهاً من الناس ، حاسداً للفضل مكانته عند ابن سليمان ، وذات يوم أمر الملك وزيره ( الفضل ) أن يشتري له قنينة مليحة الوجه والخفصا وطلب منه أن لا يتوقف عن دفع لمنها حتى ولو بلغ عشرة

هذا هو القصد من تمثيل من هربوا والسير لا المهور والزهو والاعجاب بالذات (٣)

وقد أعتد في هذه المسرحية « وهاب بن الرشيد . . . » على التراث الشعبي ومن هنا نجده يخلط بين مفهوم التراث الشعبي ومفهوم التراث التاريخي ، ويعد الحكايات والسير الشعبية من قبيل الأحداث التاريخية التي حدثت فعلاً في الماضي ، فكلها يقوم بالوظيفة الأخلاقية .



استمد أبو خليل القباني مسرحياته من التراث الشعبي ؛ فيرى الأستاذ زكي طليمات أن الجليلي في مسرح القباني هو اقتباس مواضعه من حكايات ألف ليلة وليلة ومن حوادث التاريخ العربي ، مع ابتداء بعض الحوادث التي تساعد على إظهار الموضوع وتمهد له وتحسن خاتمه ، بينما لم يأت به ديد من حيث القالب إذ يجب ؛ قالب المسرحية الغربية كما أنهت إليه في أواسط القرن الماضي (٤)

وقد دفع اعتماد القباني على الحكايات والسير أحد الباحثين إلى القول بأن القباني « هو صورة متطورة للقاص الشعبي ، متخذاً المسرح أدواته في القصة » (٥) ويتضح من اعتماد القباني على التراث الشعبي في معظم مسرحياته وعلى التراث التاريخي في بعضها الآخر التزامه بالوظيفة الأخلاقية ؛ إذ يرى وكتاب عصره أن وظيفة المسرح هي الحث على مكارم الأخلاق ، ويتضح ذلك في تصويره مسرحية « هارون الرشيد مع أنس الجليس » :

مراسم أحرزت تمثيل من سلفوا وعصفاً وجماعت لنا عنهم كمرأة تمثل اليوم في أحشواك من سبقوا من طيبات لم أو من أساءات عسى يكون لنا فيمن مضى عبر نحمدي ونعلم منها عبرة الأقي عسى يكون كراماً إذ يشخصنا من بعلنا أو فياطول الفصحيات نالحر إن سات أخيه نفسائه الوغد إن عاش مقرون بأموات

آلاف دينار ، فصدع الوزير للأمر واشترى القنية - واسمها « أنيس الجليس » من دلال أعجمي فقير ، رفض الدلال في بداية الأمر تقاضى ثمن « أنيس الجليس » عندما علم أنها ستكون قينة الملك ، وحاول أن يهدى إياها إليه فرفض الوزير الفضل وأعطاه ثمنها ، وقد نصحه الدلال أن لا يرسلها إلى الملك حتى تستريح من عناء السفر وتسترد عافيتها وتضاربها ، فأخذها الفضل إلى بيته استجابة إلى هذه النصيحة ، وهناك وقعت في حب ابنه ( علي نور الدين ) الذي لم يكن يعلم أنها قينة وطلب من أبيه أن يزفها إليه بعد وساطة أمه « نعم » التي اقترحت على زوجها والفضل « أن يشتري للملك جارية أخرى من مالها الخاص .

وقد اتحدت في هذه المسرحية « هارون الرشيد .. » على التراث الشعبي ومن هنا نجدته يخلط بين مفهوم التراث الشعبي ومفهوم التراث التاريخي ، ويعد من قبيل الأحداث التاريخية التي حدثت فعلاً في الماضي الحكايات الشعبية والسير فكلاهما يقوم بالوظيفة الأخلاقية .

ينسى الملك هذا الأمر ، ولم يجرؤ المعين لإبلاغه بما حدث ، وذلك لكثرة الفضل عند الملك ابن سليمان الزبي ، ونحى السنون وهوت الفضل ويبدد ابنه « علي نور الدين » ثروة أبيه الطائلة .

ولما رأت أنيس الجليس ما حل بسيدتها أشفت عليه ، ومن ثم ألحت عليه أن يبعثها برغم ما يربطها من صباية وგრამ ؛ فخرج بها « علي نور الدين » إلى السوق حيث وجد « المعين بن ساوى » الذي عرض عليه مبلغ أربعة آلاف دينار بعد أن عرفها ولكن الدلال يبلد « علياً » ويبلغه بأنه لو باعها إلى الوزير لن يقضى ثمنها ؛ فاحتال للتخلص من هذا المأزق وفر وقتته إلى بغداد وذهب إلى بستان بقصر الخليفة يقوم على حراسته البستاني الشيخ « إبراهيم » الذي قام بإكرامها وادخلها قصر الخليفة ، وحينما رأى الخليفة الأنوار مضيئة في قصره أمر وزيره « جعفر البرامكي » باستطلاع الأمر ونحى « الرشيد » في زى صياد سمك حتى يدخل عليها ويعلم أمرها فوجد الشيخ « إبراهيم » في حالة سكر ، وأصعب « باتيس » وغناها ، وعندما عرف حكايتها كتب « الرشيد » و « كتاباً إلى ملك البصرة ( ابن سليمان الزبي » يطلب منه فيه أن

يخلع نفسه ويعين « علياً » بدلاً عنه ، فأخذ « علي نور الدين » الكتاب وانطلق إلى البصرة وسلمه إلى ملكها « الزبي » ، الذي كاد أن ينفذ الأمر لولا أن تدخل « المعين » وطلب منه أن يستطلع الأمر من « جعفر » وأشار عليه أن يزج « علياً » في السجن ، وقام المعين بتزوير كتاب « علي لسان » « جعفر » يكذب فيه حصوله على كتاب من الخليفة ، ولذلك أخرج الملك من السجن وأمر بقتله لولا وصول الوزير جعفر الذي أوضح الأمر وأمر بقتل ( المعين ) على يد ( مسرور » السيف وعاش « علي » و « أنيس » في قصر بغداد<sup>(١)</sup> .

حذف القيان الكثير من التفاصيل والحوادث الجزئية الطويلة التي لا تلام صله المسرحي مثل قصة شراء الفضل للجارية « أنيس الجليس » من الأعجمي الفقير ورحلة « علي » إلى بغداد وكيفية تحاليل الرشيد لحضور المجلس في ( قصر العرجة ) كما جعل المعين يتحرك وفق طبيعته الشريرة فلم يجرؤ في الحكاية أخبار الملك بما حدث بشأن « أنيس الجليس » بينما ينجبره في مسرحية القيان ، كما حذف القيان موت الفضل وجعله يهرب مع ابنه والجارية إلى بغداد خوفاً من انتقام الملك منه ، وأبقى عليه حياً بوصفه شخصية خيرة في مقابل شخصية المعين الشريرة<sup>(٢)</sup> .

لم يستطع القيان استغلال بعض المواقف التي أتاحت له خلق صراع درامي ، مثال



ذلك يتزوج « علي » من الجارية « رشم » الأخطار التي ستحيط بوالده دون أن يشعر بصراع نفس بين الحب والواجب نحو والده<sup>(٣)</sup> .

فينسب ما يعلم « علي » بأن « أنيس الجليس » هي قينة الملك في الحكاية الشعبية إلا بعد أن رآها وأحبها وطلب الزواج منها وهنا يفكر أبوه في ذنبه ، وكذلك لم يشعر بهذا الصراع وهكذا نجد أن القيان التزم إلى حد كبير بالحكاية وانحصر جهده في التمهيد للأغاني والموشحات ، كما نلاحظ أيضاً عنایتها بظهور مشهد السجن ( سجن أنيس الجليس والفضل وحلي ) أما مسرحية « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب » فقد استمدتها من الليلة الثانية والخمسين إلى الليلة الستين .

ولا نجد ضرورة لسرد حوادث المسرحية ، فهي مطابقة إلى حد كبير لما ورد في الأصل الشعبي ، ولكن لا بد أن نشير إلى ما قام به القيان في سبيل مسرحية القصة ولنلخص الحكاية أولاً :

تبدأ الحكاية بموت التاجر « أيوب » وتولية ابنه « غانم » أسر تجارته ، وغرور « غانم » في أثناء ذفه لأحد التجار إلى إحدى المقابر في صندوق بداخله « قوت القلوب » ثم تعلم بأخبار « قوت القلوب » و « الملكة » و « زبيدة » حيث أمرت الملكة ثلاثة من العبيد بزج « قوت » داخل الصندوق ودفنها في مقبرة للتخلص منها إذ كانت الملكة « زبيدة » تشعر بالغيرة من حب « الرشيد » ل « قوت القلوب » وترغب في التخلص منها تمهيداً لزوجها من الرشيد ، وتفكر الساحرة المعجوز في حيلة لا تفتأ « الرشيد » بموت « قوت القلوب » عند صوته من سفره ، فتأمل بمشال خشبي على هيئة « قوت » وتنفذ في القبرة وتامر الجوارى بالكاء والتذبذب حزناً على « قوت القلوب » فيظن الخليفة بموتها وبعد ما يعلم الخليفة حقيقة الأمر ، ويعلم بحب « قوت » ل « غانم بن أيوب » يأمر بحبسها وقتلها كما توضح لنا الحكاية إغرائاً « غانم » وتقع « قوت القلوب » وحرصها على عدم خيانة الخليفة ، وعندما يعلم الخليفة بحقيقة أمرها وطهارة « قوت القلوب » يأمر بزوجها من « غانم » « غانم » على أحسن « قنتة » ويتزوجها الخليفة<sup>(٤)</sup> .

حذف القبان إصراراً « غانم » وتمنع  
« قوت القلوب » وحرضها على عدم خيانة  
الخليفة ، كما حذف الكثير من الحوادث  
الجريئة .

استوحى القبان مسرحية « الأمير محمود  
نجل شاه المعجم » من حكايات ألف ليلة  
وليلة إذ تزخر الليالي بحكاية العاشق لفتاة  
دون إن يراها ، ويقامه بالمغامرات للمثور  
على هذه الفتاة : فالأمير « محمود » يجب  
صورة لفتاة لا يعرفها إلى أن يصتر على  
صاحبة الصورة في « الهند » وهي « زهر  
الرياض » فيجدها مصابة جس من  
الجنون ، فهي مرصودة لشيطان ، ويستعين  
الأمير « محمود » بالسحر لشفائها ، وينقدها  
من المروض ويتزوجها<sup>(٨)</sup> .

لا تختلف هذه المسرحية من غيرها من  
مسرحيات القبان من حيث مجافاتها للواقع  
والعقول ، في تطور الحوادث وإنسانية  
الشخصيات ، وقد كان القبان يسخر  
الحوادث والشخصيات لتقديم أغنيائه  
وموشحاته ، وقد أضفى بذلك العمل  
المسرحي ، وأظهر لنا الشخصيات دمي  
هزيلة تحرك في أطار الحكايات الشعبية  
دون وهي أو تفكر وأدى ذلك إلى عجزه عن  
تقديم تسويق في سليم من حيث اعداد  
الحوادث وسردها وربطها بالشخصيات في  
مشاهد متأنقة متطورة .

كما استوحى مسرحية « عفيفة » من  
الليالي ، فتصور المسرحية إخلاص عفيفة  
لزوجها « علي » ، وعلمها يلعب الزوج  
لحزب « بني ربيع » ينوب عنه في الحكم  
الأمير « سليم » ويعلمه الملك أميناً على  
زوجته ورئيساً للموظفين فيخون سليم  
« عليا » ويغازل زوجته التي ترفض وتمنع  
فيسجنها سليم ويوجه إليها تهمة خيانة  
« علي » إلى أن يتصر « علي » في حربه  
ويعلم بحقيقة الأمر ويسأمر بقتل  
« سليم »<sup>(٩)</sup> .

تأثر القبان أيضاً بالسيرة الشعبية ويتضح  
ذلك في مسرحية « عتر بن شداد » حيث  
استمداه من سيرة « عترة » .

مؤثرات شعبية في رسم الشخصية .

وما لا شك فيه ، أن الأدب الشعبي  
لا يحفل فيها بتعلم يرسم الشخصية ،  
إلا بتصوير شخصيات مسطحة ، لا معالم  
لها ولا أعماق ، شخصيات لا تعلو أن

تفقد الشخصيات الحيرة طابعها الإنساني  
وتجمل صورتها باهتة وملاتكية وجامدة ، كما  
أنها تفقد الشخصيات الشريرة طابعها  
البشري أيضاً وتحيلها إلى صورة شيطانية ،  
تفقد ملامحها الإنسانية<sup>(١٠)</sup> .

وقد انتقلت هذه السمات والخصائص في  
تصوير الشخصية إلى مسرح ابن خليل  
القباني فشخصيات مسرحياته شخصيات  
غطية ، مصوبة إما في قالب خير مطلق ،  
وإما في قالب شر مطلق مثال ذلك تنف  
شخصية الوزير الفضل بن خاقان وهي  
شخصية خيرة في مقابل الشخصية الشريرة  
شخصية الوزير معين ابن ساوي وصف  
الملك هارون الرشيد الفضل في بداية  
مسرحية « هارون الرشيد مع أنس  
الجليس » بقوله « أن الفضل وابن ساوي  
لكل نبل وحدقة حاوي وماله نظير الأمانة  
ولا شبه بالصدق والصيانة »<sup>(١١)</sup> . كما يمدح  
الملك للعداء بين الوزيرين قائلاً : « مدحى  
لاين خاقان ياعمين لا يلحم بأن يوجد بك  
ماشين ، بل أنت أمين وهو أمين ، وكل  
منكرا بالأمين .. الخ »<sup>(١٢)</sup> .

أما أنس الجليس فتية الملك ومحبوبة  
« علي بن الفضل بن خاقان فهي فتاة  
جيلة ، غلصة ، عاقلة .

أما علي بن الفضل فهو أيضاً شخصية  
مسطحة فهو الحب الذي يستخدم الحيل  
للمختلفة ويقوم بالمغامرات الغربية في سبيل  
الزواج من محبوبة فهو أحياناً يشككي الغرام  
وأحياناً أخرى يظهر بمظهر الجنون ، وطورا  
آخر يتراجع من الشجون وهكذا حتى يتزوج  
من « أنس الجليس » .

أما عن شخصية الفقيه المعمم تلك  
الشخصية التي عرفها تراثنا الشعبي فقد  
مزجها أبو خليل القباني بشخصية « المهرج »  
إذ يعمل الشيخ إبراهيم مهرجاً في بلاط  
هارون الرشيد في مسرحية « هارون الرشيد  
مع أنس الجليس » وقد عرف بلاط هارون  
الرشيد ما يسمى بمضحك الملك إذ يقول  
د. محمد مصطفى همداني :

« ونجد في قصر الرشيد لأول مرة ابن أبي  
صريح الملقب ( وكان مضحكاً له عباداً  
فكها ) أي أنه وجد في ذلك العصر ما يعبر  
عنه بمضحك الملك وهو منصب كان موجوداً  
فيما يسبقه وعند ملوك الفرس  
الأقدمين »<sup>(١٣)</sup> . وقد عرف العصر



تكون تملأج أو أوماطاً بشرية جامدة ، لا أثر  
فيها للفردية أو الذاتية ولا تطور فيها  
ولا نمو ، وبذلك لأن العناية في هذا الأدب  
إنما تنصب على الأحداث والمغامرات التي  
تحتل القسم الأعظم من هذا الأدب أما  
الشخصيات فلا تنال قدراً يذكر من هذه  
العناية ، وبالتالي لا يمدح القارئ يعرف  
هنها ، إلا القدر الذي تشارك به في تلك  
الأحداث والمغامرات .

والمعروف أن نظرة الأدب الشعبي إلى  
الشخصية ليست أن نظرة مثالية ، والنظرة  
المتالية إلى الشخصية إنما تؤدي بالضرورة إلى  
الاقتصار على تقديم جانب واحد من  
جوانب الشخصية الإنسانية ، وهي الملك  
إما خيرة بصورة مطلقة أو شريرة بصورة  
مطلقة ، يبيض أو سوداء فاحة ، ملائكية  
أو شيطانية .

وبأي تقديم للشخصية في الأدب الشعبي  
بالأسلوب التثري ، فالشخصية تقدم من  
البداية بمجموعة من الصفات والأحكام  
العامية التي تشمل طبيعتها المادية والفنية ؛  
فالرجل إذا كان خيراً فهو شجاع ، صادق  
أمين ، وفي .. الخ والمرأة الخيرة الجميلة  
فانته ، وفيه ، غلصة .. الخ والرجل  
الشرير فدع ، حقير ، انتهازي ، ماهر  
والمرأة الشريرة غداة ، كاذبة ، خالصة ..  
الخ . وهذه الأحكام العامة من طبيعتها أن

٥٠  
● القارئ  
● العدد ٩٥  
١٠  
١١  
١٢  
١٣  
١٤  
١٥  
١٦  
١٧  
١٨  
١٩  
٢٠  
٢١  
٢٢  
٢٣  
٢٤  
٢٥  
٢٦  
٢٧  
٢٨  
٢٩  
٣٠  
٣١  
٣٢  
٣٣  
٣٤  
٣٥  
٣٦  
٣٧  
٣٨  
٣٩  
٤٠  
٤١  
٤٢  
٤٣  
٤٤  
٤٥  
٤٦  
٤٧  
٤٨  
٤٩  
٥٠  
٥١  
٥٢  
٥٣  
٥٤  
٥٥  
٥٦  
٥٧  
٥٨  
٥٩  
٦٠  
٦١  
٦٢  
٦٣  
٦٤  
٦٥  
٦٦  
٦٧  
٦٨  
٦٩  
٧٠  
٧١  
٧٢  
٧٣  
٧٤  
٧٥  
٧٦  
٧٧  
٧٨  
٧٩  
٨٠  
٨١  
٨٢  
٨٣  
٨٤  
٨٥  
٨٦  
٨٧  
٨٨  
٨٩  
٩٠  
٩١  
٩٢  
٩٣  
٩٤  
٩٥  
٩٦  
٩٧  
٩٨  
٩٩  
١٠٠

أريد بقلا طفيفا  
أريد لحيا غريضا  
أريد خلا تقيفا  
أريد جدبا رضيحا  
أريد سخلا خروفا  
أريد ماء بثلج  
يقضى آناه ظرفاً<sup>(١٧)</sup> .

وجعل القيان شيخاً للشحاذين وهو في ذلك يشية أبا الفتح الاسكندري الذي جعله البديع زعيما لآل ساسان .

كما استمد شخصية العجوز الماكدة من حكايات ألف ليلة وليلة فهي في « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » تمجد حيك الحيل والمؤامرات لصالح سيدتها « زبيدة » ، إذا استطاعت ابعاد قوت القلوب عن الخليفة الذي كان يميم بها حتى لا تغار منها سيدتها « زبيدة » وذلك بأن قامت بتخدير قوت وابعدها عن القصر وصنعت لها قبرا في القصر ودفنت فيه شخصاً من الحشب حتى توهم الخليفة موتها وفعلاً نجحت حيلتها واستطاعت ايهام الخليفة واقناعه بموت محبوسه « قوت »<sup>(١٨)</sup> .

كما تحفل مسرحياته بشخصيات نقلها من حكايات ألف ليلة وليلة مثل شخصية مسرور السيف والمارس مسعود وشخصيات الندماء والجواري والحدم والعبد تلك الشخصيات التي طلمأ نجدها في قصور الخلفاء في حكايات الليالي .

مؤثرات شعبية في الحوار .

ومن المعروف أن الأدب الشعبي كان يتخذ من النثر اداته الرئيسية في التعبير ، إلا أن كثيرا ما يتوغل بالشعر ، فنلاحظ تنابع النثر والشعر في البابات والسير الشعبية وقد تأثر القبان بطريقة الانفتاح في البابات الظلية وهي طريقة يتناوب فيها النثر المسجوع والشعر ، ويروح في مسرحياته بالجمهور من خلال النثر المسجوع والشعر ، فيفتح القبان مثلا مسرحية « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » بشكوى الدهر وإظهار الشوق متأثرا ببابه « الحميم والضائع اليتم » فيقول على لسان غانم :

يارب جمى لطول الحوف قد عدما  
ولي فؤاد بما القاه قد ندما

الجميع اشرب اشرب  
ما من أرز واللحم تصاحب ( الجميع به به )  
إلا وبالتحقيق ها انا جانب ( الجميع أجلب أجلب ) .

كما تأثر القبان في رسمه لشخصية الشحاذين بالمقامات إذ أورد في المسرحية نفسها ما يشبه مواقف الكذبة في المقامات فيقول الشحاذون « خروف عشى طب به يطيب قلبى - عن كل شيء صحب بوصلة اقنع - يادر اخي واقطع وادفع إلى المبلع . إلى الأرز هيا ، ولا تكن بطيا . واشرب مهليا لأنها تنفع ياصاحبي ما ابدع بياضها الا لم واسعي بها في الحارة والدمت والمغارة وحاذر من البسارة لأنها اشنع من ذهنه الأقرع حقا لها فاصغ ، وابجعل ختام الأكل من طيبات النقل ، وإن تخف من ثقل فاستعمل النعناع لأنه ينفع البطن إذا قرقع وادخل إلى الحمام بالطين والأناغم<sup>(١٩)</sup> .

وهذا الحديث أقرب إلى المقامة الساسانية لبديع الزمان الهمداني حيث يلتقي عيسى بن هشام بأبي الفتح الاسكندر على رأس كتيبة من آل ساسان فيخطبه مكتندا على النحو التالي :

أريد منك زغيفا  
يعلو خوانا نظيفا  
أريد ملحا جريشا



العباسي الظرف والظرفاء ، فالظرف يكون في صحابة الوجه ، وروشة القد ، ونظافة الجسم والشرب وبلاغة اللسان وخفة الحركة وقوة الذهن وملاحة الفكاهة والمزاج ..<sup>(٢٠)</sup> .

يعرفنا الشيخ إبراهيم بنفسه في المسرحية فيقول : انا رب العصابة والظرف والخلاعة والظرف والرواية ، واحفظ عجائب الأخبار وغرائب الأثمار ، واحسن الأوزان وعاسن الأخان ، ولي عظم الفنون إلما بل أنا المقتدى بها والإمام<sup>(٢١)</sup> كما يقول :

« انا الشيخ إبراهيم صاحب القرائد والتنظيم .. يلزم أن احفظ ارباب الأخان واصنع من المأكول الوان ... الخ »<sup>(٢٢)</sup> .

استمد القبان هذه الشخصية من التراث الشعبي ومن الواقع التاريخي ( العصر العباسي ) ، فهو يعمل بستيا ، ويعمل أيضا قفيا ، ثم نجده تارة أخرى مهرجا للملك .

كما صور الفقيه المعجم والشحاذ صورا هزلية في تباكها على الطعام متخذاً من ذلك مادة كوميدية مضحكة على نحو ما جاء في مسرحية « محمود بخل شاه المعجم » إذ ظن الفقهاء والشحاذون الحمام الذي ألقاه ملك الهند للفرهات مكانا يقدم فيه الطعام عرف تراثا الشعبي السخرية من شخصية الفقيه المعجم فهي شخصية تشيع وتكرور في عروض الأراجوز إذ ينقل الفقيه على لأرجوز بطلانيه ولسانه الفصيح فيتحمله الأراجوز بعض الوقت ثم تكون الثورة عليه ، وقد نقل القبان هذه الشخصية من الأراجوز وصورها بصورة ساخرة فهو أكل ، كسول ، غبي ، يتحدث الفصيح ويخيد القاء الانفاذ يقول متحدثا عن الطعام :

شيخ : صحن الكباب إلى القلوب شفاء  
الجميع : شفاء  
ولكل داء في الجسوم دواء  
الجميع : دواء  
يارب شبعنا القفاف عندما  
الجميع : عندما  
تبني عليه قبضة يضا ( الجميع يضا )  
ياصنر بصحة كم برزت أحارب  
الجميع ابرز ابرز  
والقطر طابت للنفوس مشارب



الشخصي .. وهو في النهاية كهف خلاص  
زائف ووهي .

لكن يمد ذلك وبهذا المعنى لا يمكن أن  
نعتبر عالم الحلاج الصوفي الذي يثور  
بالصراع العنيف من أجل أن تكون  
« الكلمة » للناس هو عالم « بشر الحلاج » -  
قوة الذات في صفة ملقة بجانب أحد  
الأفلاك السماوية تتأمل رجس العالم . هذا  
رغم أن عالم الحلاج الصوفي مازال يتنصر  
تحت وطأة الجبل السرى الذي يربطه بهذا  
العالم القديم . حتى أننا نرى « السبيل »  
الصوفي ، شريك الحلاج في الطريق ، وهو  
تطور لبشر الحلاج ، لكن يمد أن ظهر  
تقبض السامع لأن تكون الكلمة للناس ،  
ومازال يترد في أن يجعل الكلمة فصلا .  
وقبل أن تسترسل في تقييم هذا العمل  
الشعري ، لابد من وقفة مع هذه النزعة  
الصوفية ، ودلائها الفكرية والروحية كما  
ظهرت في نهاية القرن الثاني الهجري .

\*\*\*

لقد كان القرنان الثالث والرابع الهجريين  
يمتصهران شق من الصراع الاجتماعي  
والقوي والديني ، بل ويمكن أن نسمي  
القرن الثالث بقرن الثورات الاجتماعية .  
فقد جرت فيه ثلاث حركات كبرى ؛ حركة  
البابكية ، وانتفاضة الزنج ، وثورات  
الرامطة وقد غطت جميعا القرن من أوله  
لآخره . وكان لهذه الحركات نظرياتها  
وأفكارها ودياناتها . وقد ارتدت تقاعا دينيا  
بحكم أن النسق الذهني السطوئي في  
سيادة الفكر الديني . ومن ثم عبرت  
الفتات والطبقات الاجتماعية عن مطالباتها  
وأحلامها وأوهامها من خلال هذا الفكر  
الديني - وهو اللغة الوحيدة المفهومة في هذا  
العصر - الذي اختضت وراه مصالح دينية  
في الغالب .

والنزعة الصوفية من ثم ليست ظاهرة  
فردية تنتمي لعالم روي منفصل عن العالم  
الواقعي ، وإنما ظاهرة اجتماعية مثلت ردا  
على الظلم الحياتية في هذه العصور .  
وتكثفت وفقا لطبيعة الأوضاع والعلاقات  
الاجتماعية في حقبة تاريخية معينة .

## الروية الفكرية في مأساة الحلاج بين الصوفية والثورة

### سعيد العليمي

كتب سوداوي يتجسد في غابة يفترس فيها  
« الإنسان الكلب الإنسان الصليب » ،  
وحيث تطعن رقة كل إنسان تحت شروص  
إنسان آخر في ملحمة ضاربة من تطاحن  
الجميع ضد الجميع ، وتفتس هذا العالم  
الحائق بهواء قليل واكد ، مترما بأفئدت  
الملك الحزينة في نهار من زمان لا جديد  
فيه .

وهذا العالم الغاية يحتاج إلى معنى يضي  
عليه الصديق والعدل والجمال .  
أذن لابد من موقف !

وعالم الصوفية ليس عالما غريبا على  
شاعرنا ، فقد كان مولما به ومثار إعتماده  
مثل « الشيخ يحيى الدين » في مجموعته الأولى  
حتى « بشر الحلاج » في مذكراته في المجموعة  
الثالثة . ولكن هذا العالم الصوفي يتنير عبر  
رحلة صلاح عبد الصبور ، من خلال معنى  
جديد يضي عليه ، فلما كان قبلا تحليقا  
على أجنحة الوجد الصوفي ، حافلا برموز  
ومقامات ياطن من الكشف والوجد  
والأحوال . - لحمة الرضا وسداه المبدع  
يؤثر في الذات ، فلم تكن هذه الرموز  
لتجد صدق إلا في ذاتها ، لأن مجال تحقيقها  
يتعين في خلاص روي فردي يعلق فوق  
أوزار العالم محتلا في نرجسية بطوره وتقائه

في مسرحية الشعرية يعيد الشاعر  
الراحل صلاح عبد الصبور ، صلب  
الحلاج من جديد ، وهو إذ يتنصر هذا  
الذي عهد بالندم من أوائل القرن الرابع  
الهجري ، فلما يفعل ذلك ، لا يروى لنا  
حدثا تاريخيا فاجعا ، وإنما يعيد إحياء هذا  
الصوفي البارز الذي ألف بالكشف  
واليقين ، وواجه الموت بنفس التردد الذي  
واجه به الحياة ، ليثبت من خلاله همومه  
ومشاكله الفكرية المعاصرة ، والتي تكاد أن  
تكون لدى شاعرنا أمرا يتعلق بمصيره  
الشخصي ، رغم أنه ألزم في رؤيته بالوقائع  
والأحداث التاريخية كما جرت في عصر  
الحلاج . هو إذن يستلهم تراثنا العربي -  
الإسلامي في واحدة من أخرج فكرته ،  
حيث حفلت بتناقضات اجتماعية وفكرية  
عميقة ، ليبدى من خلاله آراءه ومواقفه في  
قضايا معاصرة حافلة بالتعقيد ، وهي قضايا  
غنية ومتجدة ، وربما لا تعرف نطاقا مكانيا  
أو زمانيا ، لأنها تطرح في جوهرها موقف  
المتفكر من واقعه الاجتماعي ، وصدى  
وحسود التزامه بهذا الواقع .

لقد ولي إذن - أو هكذا بدأ - عند  
شاعرنا زمان تنفخ الأراجيل التي تنير  
السأم ، الضميمة بدخائها الكثيف ، وأديرت  
المواقف العدمية من زمن الحق الضائع  
حيث لا يعرف المقتول من قتله ، وانقضت  
موقف اللا مبالات والحروب والحديث من  
خارج الزمن ، وبات ضروريا إتخاذ موقف  
بديل من نزعة قلدية عقيمة ، إزاء عالم









فالكلمة التي يعنها ليست أكثر من إدانة العصر من خلال شهادة تقدمها نفس ذات حساسية مرفقة ، وفي أفضل الأحوال ، قد يأتي من يقتنع بها ، وهو على أي حال لا ينتمي للعامة القنواء ، إنما لولاة الأمر ، المتصارعين على السلطة . وإذا تمتدب الحلاج صامداً صابراً صامتا إزاء اليلة الذي يقع عليه ، فلما يصير على ممارسة إغترابه ، فهو بلاء من الله ، ويختار يختار بها ، لأنه أقضى بسر الأسرار ، لأن المسك إنسكب بقلب الحلاج وذاع ، ولا تفلح كل الآلام الأرضية في أن تحلجبه حقاً إلى مجالها ، إلا عبر هذا الشكل الصوري المتكرر . ونحن نتحدث الحلاج مع السجنين النائر عن أحلامه حين الواقع ، فلما تبدو شاحبة باهتة ، وزائلة ملقحة بعسله الوجداني ، ويواصل تركيزه على الكلمة ، ويرفض النائر ذلك المتلطف الطوياني ، فهو قد عان وغير مراوة الحياة وآلامها ، ويعرف أن الكلمة إن لم يساندتها فعل فلا تفيها لها ، كما أنها لا تخيف أحداً ، ولا تثير شيئاً ، وهو ليس مجرد نفس غضبي كما يتوهم الحلاج ، فهو يعرف هدفه تماماً ، إنه يريد تضييراً جدياً ، وهو أمر لا يتحقق إلا باستئصال الشر الشخص والمتميع ، وهو يملك أيضا معياراً للقيم يرشد به فيميز الشر من غيره . أما الحلاج فيخطئ ، فهو لا يهي حتى ما يتعلق بما سجن من أجله ويتسامد في يؤس من مزقه الحيرة .

وفي الواقع فلما نحس بالرشاء للحلاج ، أكثر عما نحس بالتعاطف معه ، فقد تلتته تناقضاته ، فهو لا يعرف ما يريد ، هل يرفع صوته أن يرفع سيفه ؟ ويتوهم أن خياره كامن هنا ، ولكن المسألة هي أي « صوت » يرفقه أي ما هي نوعية الأفكار التي يطررها . إن « القدس » والطفل السموالي قد وهب نفسه فداء لمخطأيا البشر ، ونحن أصبح عند آخر مصر يربط الحياة بالوت ، راح يتسامد عن معنى كل الأشياء ، وكان حياته قد ضاعت سدى . فإذا كانت محكمة الفقراء تريد أن تنزع عن حياته معناها ، فهو في الواقع يبتزع قلبها هذا المعنى بريته وشكوكه وتردده وضعة الغائل ونحن يصدى إلى الحسب من السجن ، والقيام بعمل خلاف حتى مع العامة ، فهو يستنكف في أباه سقراطي ، ويعمن في الإغراق داخل هيمه الذاتية . وهكذا لف الحلاج للشبهة بنفسه حول عفة ، ولم يقتله أحد بأكثر مما قتله حيزه . وقد أهدر بذلك كل معنى يمكن أن يستقي من حياته ، أو أن يصبح مصدر إلهام . وإذا تواطأ الجميع على قتله بالكلمات ، العامة ، والصوفية ، وديق طريفة ، « الشبل » ، فقد كان يمكن قتله بالصمت أيضا ، فالصمت موقف .

والنائر وجعاً من العامة هم الوجوديون الذين يحاولون التداخل الفعل لإنقاذ ، ورغم فشلهم ، فإننا نرى في ذلك قيمة ومعنى ، أكثر مما نرى في تلك التهوريات الروحية ، والحلاج تتكشف أحلامه عن

خالية من أي حدث ينمو من الأدنى إلى الأعلى عبر صراع ، ولأن المسرحية ذات طابع فكري فهي تطلس ملامح الشخصيات وكأنها أفكار قد فقدت الحياة ، وليس من الصعب أن نجد معادلاً فكرياً لكل شخصية ، حتى أننا نرى الشرطة وقد تمثلت روحياً فلسفاً عميقاً ، فهم يعرفون مسائل علم الكلام وقضايا الفلسفة ، فيناظرون الحلاج ويستدرجونهم مقدمين وثيقة إتهامة « الأيديولوجي » فأحدهما يتحدث عن « المصلحة » والأخر عن « الحلول » .

ويوح الحلاج بالس : « لقد أحببت من أنصف ، فأعطاني كما أعطيت » وهكذا أخذ من زهواً إلى حقه . من أجل حديث الحب أم من أجل حديث القسط ، هذا ما لا يدريه الحلاج ذاته أ فهو يضع قدما في ضباب السحب وقدما في الأرض ، ويتعثر تارة في الأوهام وتارة في أحلام الحياة .

إن الحلاج يضرب بجملوره في أصصال صلاح عبد الصبور السابقة . لقد تخلفت عناصره قليلاً ، واكتملت في مسرحيته هذه . وخاصة في ديوانه الثالث « أقول لكم » . وفي قصيدته « القدس » نرى العظماء الدقيقين للصوت القمبي وهي تتخلق . كما نرى أيضا ذلك المعنى الذي يمنحه صلاح عبد الصبور للكلمة في « أقول لكم » ، فهي التي تصنع النقصنة أو الفرقة ، كما أنها ملاذ وسهم ، أما علاقة الكلمة بالفعل فهي أن تقال فقط كشكل وحيد من أشكال الفعل . فالقلب إذا غمغم ، والخلق إذا فهم ، والريح إذا نقلت : « فقد فعلت ، فقد فعلت » وفق ما يقول شاعرنا في قصيدته الكلمات . وهذا المعنى للكلمة هو ما سيصوره الحلاج في القسم الثاني : الموت . الموت في مسرحية مأساة الحلاج ، حيث لم يتطور مفهوم شاعرنا لها من خلال رحلته من أقول لكم حتى المأساة الزاهن .

● الكلمة والفعل .. سيف النقد .  
وقد السيف .

في القسم الثاني : الموت ، يدخل الحلاج « دار الهجرة » ، أي السجن ، وهناك يلتقي بأحد السجناء الشائرين من عرضي العامة ، ويدور بينهما حوار يمثل امتداداً لتناقضات الحلاج الداعلية ،

تلهفه لحاكم عادل ، كاستمداد طبعى تلك المراهنة الحاجبة على خلافات و الإحوة الأعداء ، فالعدل يأبى به أفراد ملمهون متفردون ، يبيرون من أجل ، فلا حاجة إذن لآى تغيير جذرى يستأصل الشر على ما يقول الثائر ، فيكفى أن يكون هذا العادل بديلاً لذلك السيد وتستقيم الأحوال ، وما أغنانا عن حل يأتى من خارجات الإطار القائم ، مادامنا نستطيع إيجاد حل من داخله ، ينفى العامة عن الفعل ، ويحيا الجميع فى ملكوت العصر الألفى السعيد .

لقد أبرز الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور الحلاج أكثر ما أبرزه الثائر ، وهو أمر يعبر عن إختيار ذى دلالة لشاعر عظيم حقا ونقصية خاسرة .

فماذا يقول صلاح عبد الصبور عن مأساة الحلاج بعيدا عن مسرحيته الشعرية ؟ فى الواقع تتطابق رؤيته الفكرية تماما مع المسرحية ، فهو يرى أن سلطة الحلاج كاتمة فى أنه ياح بعلاقته الجمعية بالله ، بالجماعة ، وحلوه ، فأباح لله والأشياء همه . وهو يعتقد أن ذلك كله ليس إلا « بناء أو شكل » فما هى القضية إذن ؟ يقول صلاح :

« أما القضية التى تطرحها فقد كانت قضية خلاص الشخص . فقد كنت أعالج حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا . وكانت الأسطة تزدهم فى خاطرى إزدحاما مضطربا ، وكنت أسأل نفسى السؤال الذى سألته الحلاج لنفسه : ماذا أفعل ؟ وهنا ألغيت المسرحية دور الفنان فى المجتمع ، وكانت إجابة الحلاج هى أن يتكلم .. ويموت .. وبضيف : كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة ، وحرمتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى بإطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو شأنيهم ، وبعد أن يؤثروا أن يعملوا عبدا للإنسانية على كواهلهم » .

ويبقى بعد ذلك أن نقول هل وفق صلاح عبد الصبور فى إختيار الحلاج مبعثراً عن سوق المثقفين وقت صدور المسرحية فى الستينات ؟

لقد كان التاريخ دائما مصدر إستلهام للأدباء والشعراء والفنانين ، وعمل صلاح لا يستهدف به التعريف بأحد الشخصيات

الصوفية التاريخية ، ولا تقديم فترة عاصفة حطفت بالتناقضات ، وإنما كان التاريخ وخصائصه بمثابة إطار لطرح مشاكل معاصرة ، وأداة لإبراز قيم خاصة ذات دلالات متميزة ، وإن وضع هذه المسرحية الشعرية فى إطارها العصرى يمكننا من فهمها على نحو أفضل . إنها فى الواقع تمسك تناقضات الواقع المصرى فى الفترة التى ظهرت فيها .

فقد كانت هناك سلطة قومية سائدة ، وهذه السلطة التى حققت إنجازات هامة من ناحية ، إختارت أن تصفى الحياة السياسية من ناحية أخرى ، فأضعفت القوى الوحيدة التى كانت قادرة على حماية هذه الإنجازات حين جاء أوران الإعتداء عليها . لقد كان وجود سلطة تحقق من أصل وسطيةتها ومصالحها أيضا كل « الآمال » نهاية عن الجميع وباسم الجميع ، طريقا ونهجا يؤدى بذاته إلى كتم أى صوت معارض ، وقد عانى المثقون كثيرا آنذاك ، أولا ليهيموا طبعيا ما هو قائم ، ويلجأوا بالشعارات التى تعن عن نفسها وتناقض الواقع . كانت راسمالية الدولة قد ولدت دون وعى المثقفين بها ، فبعضهم وقف بمعزل عن المهمات التاريخية الفعلية التى أنشطها بها مجرى الأحداث ، والبعض الآخر . صقق وهمل واندمج بالمركب الجديد بعد أن كان قد ذاق وبلاات الإبعاد ، وانتهى به الأمر إلى الدويان ، وغلت الساحة إلا من شجع صغيرة يتبلور وهبها عبر تحمس الطرق الشائكة . لقد هبز الكثيرون حقا عن فهم ما يجري ، وكان الحلاج بمأساته هو الصدى



المشوه لواقع مشوه . الفرد الواحد يمسك مقاليد الأمور ، ويطاوع واسعة تسلب الناس باسم أسمى القيم . والناس مسرحون ومبعدون بفعل الوعي الزائف من جانب .

واستنادا إلى إنجازات قومية حقيقية من جانب آخر . وتحول ذلك الكائن الجمعى إلى صورة لا ملامح لها ، وهنا بدت أزمة المثقفين غير الدالذين بمرئيتهم عن الناس ، وهزلة الناس عنهم . وكانت « الكلمة » التى تقتطع من العمر سنوات لا تثير أكثر من التعاطف الشخصى لا أكثر . لقد راهن كثير من المثقفين على هذا الجناح أوداك ، واقتضى وقت طويل قبل أن يتبدد هذا الوهم . ( هل تبدد ؟ )

والآن لابد أن تكون الكلمة فعلا ، والعدالة من صنع الناس ، لقد سقط الماضى وضحاياه هم من يداومون عن إنجازاته ، بينما أصيب أنبياءه وحكماءه بالردة . لقد عرف الخير من الشر ودور الكلمة ووظيفة السيف ، ويقضى على الحلاج أن يدرك المرحلة الراهنة فيدخل عن تلك الوصفات البالية لخلاص الإنسانية ، وأن يعرف التلقى الصوفى وسائل نيل الحرية ، أن يتخلص من الماضى - الحاضر بأوهامة غير الناضجة . لقد حكمت مأساة الحلاج واقع الستينات لكنا لم نتمسك ذلك التطور والنمو الحتمى للثائر الذى مثل نقيض الحلاج حتى وإن كان آنذاك يخطو خطوات الميلاد الأولى .

وبعد .. يمكن القول أن ذلك الغالب الصوفى لمأساة الحلاج قد حقق برموذه العالم الواقعى ، ولم يستطع الشاعر إلا أن يفض الجاهلين متجاورين معا تجاهور التناقضات الهامة إن جاز القول . وكل التصانج الصوفية تزييف الواقع ذاته بدرجات متفاوتة تمثل طرفيها الأساسيين الحلاج والشيل وهما يكن من أمر فليس المتصوف ، بالذات هو الرأية التى يمكن باسمها المناداة بالعدل الإجتماعى - كما فلتت فرق دينية أخرى - وهنا نواجه بتناقضات حادة تنفض تحت وطأها أشخاص المسرحية ، وخاصة الحلاج ، وهى من ثم تبدو كشخصيات عرجاء لأنها تعتمد طريقين متباينين .

وربما لو كان العمر قد امتد بشاعرنا لتوصل إلى معنى الكلمة - الفعل ولعمل فى يد ذلك السيف المبرص

نتائج الواحدة لفهم الأخرى وعلى ذلك نستطيع أن نميز « سيميولوجيا المسرح » عن الدراسات المسرحية الأخرى في ضوء العناصر التالية :

(١) النقد التفسيري ونقد العرض .  
Interpretative Criticism And Performance Reviewing

وهما يختاران من العرض والنص نقاطاً معينة هي [ تفاصيل الحركة والملابس والمعالن التي يتضمنها النص ] ليقيما معنى كلياً ، ثم يكشفان من خلال العلاقات المختارة التوافق أو التعارض ، بمعنى أن هذه العلامات إما أن تدعم أو تدحض التفسير المقترح .

وبالطبع لا يجب أن نجرد هذا الإجراء من شرعيته بإدعاءات ذاتية أو انطباعية ، بل يجب أن ندركه وكأنه « سيميولوجيا خام » تتم برد الفعل اللاشعوري تجاه العرض وكأنه رد الفعل هذا المتلقى الذي يحكم على ما يدركه فقط .

ولكن . . ما الذى ينقص هذا التناول  
لكى نعتبره سيميولوجيا ؟

يقصنا شرح إجراءاته التحليلية ، لأن أسلوب إنقضاء العلامات الذي يتم دون التفكير في تقطيع العرض إلى منبج (إشارى - العلاقة بين الدال والمذلول ، والتسلسل الهرمى للعلامات ، وإمكانية إعادة ترتيب هذه العلامات ، أو تكامل العلامات فى معنى كل - يتم دون فصل واضح بين « المذكر » (Sinn) أو العلاقة بين الدال والمذلول ، أو العلاقة بين العلامات نفسها ، وإيه للمنى : العلاقة بين العلامة وما تشير إليه ، أو العلاقة بين العمل الفنى والواقع الذى يمثله . لذلك يجب أن نبدا بالتفكير فى الخرزى البنيوى للتمثل الفنى مروراً بالملاحظات التى يكشفها العرض فى وقتنا الحرامى ، دون أن نلحق العلاقة بين هذين الكيانين .

(٧) تاريخ المسرح Theatre History

يرجع فضل دراسة العوامل الخارجية التي تكشف جزئيات العمل الفني إلى تطور علم السيميولوجيا - ولكنه تطور سلبى - ذلك أن رد الفعل المضاد لهذا النوع من الدراسات ما زال كبيرا ، بل يجعله يبدو وكأنه يعمل ضد تاريخ المسرح ، وأن

### (١) سيميولوجيا المرح

باتريس بافيز<sup>(٢)</sup>  
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

المسرح ، ونظرية المسرح ، وجماليات  
المسرح ؟

سيولوجيا المسرح هي منهج حديث  
تفرع عن صياغته النظرية - تاريخياً - مجموعة  
من الغفوة في الثلاثينيات<sup>(١)</sup>، ومن التوسع  
أن تحل مكانها وسط الدراسات التي تتناول  
العروض المسرحية دولاً لتقليل من شأن  
المحاولات الأخرى، أو جعلها عديمة  
القيمة بالقياس إلى الأدوات المنهجية التي  
تتشكل الضمون الذي يوظف المنهج  
اللفظي في علاقة عازية مع الوسائل  
المسرحية لتلقى ضوءاً جديداً على العرض  
المسرحي. ومن ثم لا يمكن استخدام  
الفرام صرام لمعالجة الدراسات الغفوة  
التي لا تشترك في أغراضها المتعلقة بالعرض.

إن أنجاسها هو أن ننسفر بها إذا كانت  
مبيولوجيا المسرح فرعاً مستقلاً [ مثل علم  
الاجتماع أو علم النبات ] ، أم هي أسلوب  
وتجاه نحو العرض المسرحي . وطبقاً  
للفرض الأخير ، فإن المبيولوجيا لا تقلد  
المحاولات الأخرى ، بل تتكامل معها  
وتتمثل نظريتها بنتائجها المعروفة .

ومن الممكن أن تنعكس الدراسات التمهيدية لمختلف البحوث المسرحية في أساسياتها الحيوية مع إمكانية استخدام

ما زال السؤال البلاغي حول إمكانية قيام «سيمولوجيا المسرح» يواجه معارضة شديدة ويشير جدلاً بين مختلف المذاهب النقدية . فمجمعات التفضيل والإنتهاكات الصارخة للحدود اللغوية بما صاحبها من محاولات لتلفيق نضج النماذج اعتمدت على اللغة . ورغم نجاح هذه النماذج في أن تحجب الأصول اللغوية ، وتقديمها لبعض الأدوات العملية لدارسي المسرح ؛ فقد كانت فترة سوران تنظري تأرجح بين الرفض والقبول من جانب رجال العلم والفن .

واليوم . . ورغم الإحتراس على صيغة « سيمبولوجيا الفن المسرحي » فقد تم تهيئ الطريق أمام هذه الدراسات الجديدة التي أوجدت لنفسها جذورا في فنون خشبة المسرح .

وإذا كان البعض يعتبرها منهجاً فاشلاً ،  
فإن حالة الشك - الصحي - تكفي لإيجاد  
نموذج شامل لهذا المنهج ، مع رغبة مصاحبة  
للقيام بمحاولات للبحث في موضوعات  
بعضها مثل [ الإخراج - الديكور -  
التمثيل ]

ولما كان علم السيمولوجيا لا يقدم نفسه في أحكام مبهمة ، فإن تطبيقه على الفن المسرحي يتطلب منا أن ننظر بإمعان في اتجاهات أخرى مثل [الخراج - الكتابة للدرامية - تناول مجالات المسرح بالتفد ] .

ويقدم لنا هذا المقال اجابة على خمسة  
سئلة أساسية حول هذا الموضوع .

• ما العلاقة بين سيميولوجيا المسرح  
الدراسات المسرحية التي تشمل تاريخ

● التاهرة ● العدد ٩٥ ● ١٠ شوال ١٤٠٩ هـ ● ١٥ مايو ١٩٨٩ م ● ٥٨

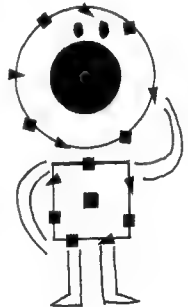
السيمبولوجيا تشغل نفسها بالتأثيرات النهائية للعملية المسرحية وترفض الجانب البيئي للعلامات المسرحية .

ويجىء البنيوية توحيد النزعة لصفرب البحث في اتجاه الأصول التاريخية وتطور الشكل المسرحي لكي تركز على التوظيف التزامني لخطوط العرض . فالخفاقات الذاتية من حياة الفنانين وعلم الاجتماع الذى ينظر للعمل الفني على أنه مجرد انعكاس لظروف اجتماعية واقتصادية ، بالإضافة إلى التفسيرات الغامضة للثقافات التاريخية التى يقدمها ، كلها أشياء يستبعدها المنهج السيمبولوجي .

وبالرغم من ذلك فإننا قد نلاحظ في سيمبولوجيا المسرح ، إذا جردناها من الصفة التاريخية ، حتى وإن كنا في مراحل التحليل التزامني للعرض المسرحي . فهي تكشف ميل البنيوية إلى العودة للتاريخ في كامل صورته ، في محاولة لتجاوز التناقض الذى ألقاه سوسير <sup>(٤)</sup> Saussure بين اللغة و Langue والكلام و Parole .

بمعنى : استقلال الفرد في المجتمع ، وفعل الفرد الإرادي وذلكه .

وبناء عليه يجب رفض الفهم السطحي لعمل أو عرض مسرحي معين من خلال الاستخدام الفردي للفكرية الفكرية والجمالية والمسرحية التى يقدمها كلا المؤلف والمخرج .



فبعد تحليل حوار الشخصيات مثلاً نستطيع تحديد مدى تشبع هذه الشخصيات بتأثيرات موقف معين أو فترة تاريخية معينة ، عن طريق استبعاد ما يسمى (إسترسال) (discourse) الشخصية في إطار حدودها التاريخية .

ونستطيع أن نستلهم تحليل الدراسات المسرحية من البحوث الموجودة حالياً والتي تعتمد على البنية الاجتماعية والبنية اللغوية ، ويمكن أيضاً أن تقدم تفسيراً دقيقاً للعرض المسرحي بالإضافة إلى تفسير العلامات المرئية في العرض .

### (٣) في التأليف المسرحي Dramaturgy

وهو في معناه النظري يستفسر عن كيفية إخضاع مادة الحدث في المرحلة النصية (Textual Level) والمساحة الخالية ، Stage Space وماهى الصفة الزمنية التى يتم من خلالها هذا الإخضاع .

إن السيمبولوجيا عندما تدرس كلا من المضمون الفكرى والبنية الشكلية للعمل المسرحي ، والعلاقة الجدلية بين الشكل الذى يقدم على المسرح ، والمضمون الفكرى ، بالإضافة إلى ردود أفعال المشاهدين لحظة تلقى العرض ، لا تسعى للفصل بين الفن الدرامي والأفكار المضمنة فيه ، بمعنى أنها تضع في اعتبارها الوسائل التى يتغلغل من خلالها والمضامين التى يتغلغلها ، لأن الفن الدرامي يرتبط بالسيمبولوجيا التى تهتم بتكوين الروابط والفواصل لـ ( الدال الكلى ) (Total Signifier) و ( المندلول ) (Signified) الذى يشير إليه .

ولكن الفن الدرامي أثناء سماعه يقف عند مستويات عامة ، عندما يفكر - بشكل مبسّط - في النص وينتبه للسفوسية والتصويرية ، فالسيمبولوجيا تحاول القيام بعملية مقارنة لكل مراحل العرض ، وتهتم اهتماماً خاصاً بالنظم على خشبة المسرح ، والتي يكون منهجها السيمبولوجي ذا وظيفة معكوسة ، لأنه يتغلغل من علامات المسرح إعادة بنائها ، ومغايرة وإضافة وقصص التكرار في منظومات الدلالة ، بالإضافة إلى النظام المزدوج للشكل والمضمون ، وفي النهاية يسقط الفن الدرامي أسيراً للجدل المجهيل حول ( الشكل ) <sup>(٥)</sup> (Form) و ( المضمون ) (Content) فإذا كان ( هيجل ) يهتم بالعلاقة الجدلية بين ( الشكل ) الذى

هو بمثابة تعبير عن مضمون ، و ( المضمون ) الذى لا يتحقق بفنر شكل يوجد فيه ، فمن الصعب عملياً الوصول إلى تعريف عدد للشكل والمضمون على نحو جدى . ولهذا السبب فإن دراسات الفن المسرحي - في الحقيقة - تبدأ ( برغم تحذير هيجل ) إما من خلال و عالم رؤية ( World Vision) محد وهو الذى يتكشف التعبير الفني بأسلوب معين ، أو من خلال ملاحظة الأشكال التى تتحقق فيها مغبامين معينة .

ومن خلال مصطلحات السيمبولوجيا نستطيع أن نقول إن الفن الدرامي الذى تناوله يفرض فيه أن يعرف الشفرة الجمالية والفكرية ، حسباً يتولد من الرسالة التى يتم تفسيرها ، وبدلاً من تفسير كل شيء من طريق المصطلحات المجاهرة ، فإن « السيمبولوجيا » تهدف إلى تحديد بنية العرض الذى يتلقاه المشاهدون ، كما يوضح إلى أى مدى يهين المعنى موضوع التوظيف في أنفسهم ، بالإضافة إلى تنمية إدراكهم للتمييز بين الدالات والمندولات الموجودة في العمل الفني .

### (٤) جماليات أوإشارة المسرح :

The aesthetics or Poetics of Theatre

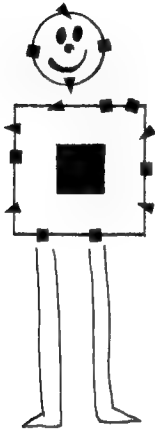
وهي تهدف إلى صياغة القوانين التى تحدد شكل وتوظيف كلا من النص والعرض ، وتسمى دائماً إلى تكامل الاساليب المسرحية في وحدة أكبر : [ أنواع التعبير ، والنظرية الأدبية ، والأسلوب الفني ، والجماليات والفنولات المنطقية ] وهذا الأمر يرجع العمل المسرحي إلى حالة لها خصوصيتها ويربطه بمنهج فلسفى ذى تعريف غامض غالباً . ولهذا السبب أصبحت النظريات الاستطاطيقية في المسرح ذات طابع معياري يثبت من [ تعريف قبل ] لـ ( Apriori Definition ) لـ ( جوهرية ) (Essence) ، وتحكم عليه في إطار البنية أو تحقيقه لهذا الشكل : فالشكل المسرحي مثلاً هو مركز حول الصراع (Centering) (Upon Conflict) - يتجسد من هذه الخاصية المسرح الملحمي - أو أنه مجموعة من الشفرات غير المنتظمة ، المختلطة أو من نوع محدد <sup>(٦)</sup> .

ولكن « السيمبولوجيا » تعمل على مستوى مختلف ، لأنها تهتم بالوجه الفنى

للتوظيف الداخلي للعرض دون إصدار أحكام مسبقة على تكامله ضمن نظرية استطلاعية بعينها، وهو أمر واضح رغم تقطعها إلى منظومات، وبعينها عن (وحدات دنيا) (minimal units)، فالأهمية النسبية المعطاة للمرض أو النص ... الخ، هي نتائج متعلّقة بالاختيار الاستطلاعي وهي بذلك تخضع لاعتبارات (قبل جمالية)، (Pre-aesthetic).

● حق الآن يعطى التناول السيميولوجي  
للنص المكتوب أو ما يسمى « المرحلة  
النصية » (Textual level)، الأولى على  
إخراج النص (mise en scene of text)  
مرحلة العرض، باعتبار أنه عنصر اللغة  
الأدبية هو الأهم أو [ الجوهري ] بين كل  
العناصر المكونة للمسرح، لدرجة أنه يقال  
إن النص الأدبي يتم توليفه كمتصنعات أو  
باعتباره « البنية العميقة » (Deep Struc-  
ture) للنسج. فهل توافق على هذا  
الموقف، أم تعتقد أن سيميولوجيا المسرح -  
الجدلية بأسمها - يجب أن تخص نفسها  
لكل مكونات المسرح [ وضع العملية  
المسرحية على مستوى متكافئ ] أم أن  
السيميولوجيا تحول نظرنا عن المرحلة  
النصية، وتنتظر المرحلة العرض ؟

● لقد نشأت السيميولوجيا كرد فعل للظواهر النصية ، وعادة أن المسرح ليس إلا شكلا أدبيا ، وقد تقع في تناقض جلي بين نتائجه من سيميولوجيا خاصة بالعرض ، ويعتقدنا ذلك فكل يجب أن نضع في إعتبارنا أن النص قد عاد إلى مكانة كأحد منظومات العرض المسرحي . إذن لم يعد السؤال عما ( السيميولوجيا النصية ) Exrtual Semiology في موضوع مقارنة مع ( سيميولوجيا العرض ) Performance Semiology ، ولكن سواء أمكن تحليل النص ( قبل أو بدون ) العرض الذي ينطق النص من خلاله . لئلا نغرق أنفسنا لسيميولوجيا العرض عندما يتكسب الأمر على مسألة ( نطق النص ) Texts Situation of Enunciation

**Performance العرض**

الأيقونة Iconicity  
إحتمالات للتدرج في البحث عن وحدات  
من المعاني لعملية الترميز Symbolization  
على خشبة المسرح .

Textuality النصية  
تخلق الموقف اللفظي  
(الإشارية والاقنونية في النص)  
(Indexization & Iconization of the Text)



وبذلك تصبح العلاقة التداخلية بين  
 ( الرمز ) و ( الأيقونة ) واضحة بمجرد تتبعها  
 في دائرة من التدرج [ في العرض والعناصر  
 الموثبة التي يفترض أنها غير رمزية ] ، ومن  
 خلال عملية التلقي [ من النص اللغوي  
 الذي لا يمكن فهمه إلا مرثياً في هذه  
 الحالة ] ، وطبقاً لهذا المفهوم لا يصبح

النص هو «العنصر الثابت» أو «البنية العيقة» بل يتم ابتكاره مثل الإخراج تماما. إن ما يجب أن تفسره السيميولوجيا هو التفاعل بين هذين البنيانين، فكل منهما يرتب على الآخر [ ما يوجد في النص، وما الموقف المسرحي الذي يبرهن عن ذلك ] :

إن ما يسميه (بوجلياتي) (Pugliatti)<sup>(٩)</sup> وموضوعية ما قبل النصية (Pre-Textual Objectivity) [ التي تسبق الصياغة اللغوية والتجسيد على خشبة المسرح ] يمكن أن تستخدم كوسيط في المقابلة الكلامية، ورغم ذلك يجب أن نوضح أولاً إلى أي مدى تصبح هذه الموضوعية ملحة، على نحو يشترك مع الأبعاد اللغوية والمكانية، وهذا يعني أن تسأل مرة أخرى عن نظرية «مسرحية الكتابة» الدراماسية (The Theatricality of Writing) والكتابة كخشبة المسرح.

وإذا كانت كل منظومات المسرح [ بما في ذلك النصية ] متساوية، فإن المسرح يجسدها جميعاً لخلق معناها - وهذا لا يعني أن توجد كلها على نفس المستوى أو بنفس علاقتها ببعضها البعض.

ولعل النهج الوصفي في تقطيع (الكل) إلى منظومات لا حصر لها، يزعم ضمناً أن هذه الأجزاء توقف بالتوازي، الأمر الذي لا يسمح لنا بالتوصل خلف الوصف المبسط للعرض، أو يفسر لنا مقومات التقاطع عند المشاهدين. لذلك يجب أن نتجاوز تسلسلاً هرمياً (للشفرات) (Codes) وأنصاف الشفرات (Sub-Codes)، واضمحين في اعتبارنا أن التسلسل الهرمي - ذاته - يتم طبقاً لشفرة جمالية أو أيديولوجية، كما هو الحال مثلاً عند تناول «الحديث» [ بل أنه الحديث (القد) الذي تلدوب فيه الكلمة والمثل والملابس والديكور. حدث ينتقل من عنصر لآخر أو من خلال بعضها دفعة واحدة.

إن اختيار (الحديث) أو [ ما يساويه من الحكى ] (Narrativity) يتطابق مع شفرة (فكر جمالية) (Ideologico-Aesthetical Code) تفرض على المشاهد إقامة بناء منطقي للأحداث يرتبط بخرطوط الرسالة الصوتية و الشفرة الثقافية (Cultural Code) لتقدير فن الحكى.

وفضلاً عن اقتراح تسلسل هرمي أو عشوائي طبقاً لأولوية نظام إشاري معين، فإننا نستطيع أن نميز بين الأساليب

الأساسية، أو (للمشتقات اللغوية) (Articulated) والمنظومات التي إستقت (Articulated).

وعلى ذلك فإن نص (الفصل الميت) (The Dead Class) الذي قدمه (تايوبس) (Tadeusz Kantor) كاتاتور) مشتق من مقاعد الدروس والأفنية/الأجسام للشخصيات، فالعناصر الموسيقية والنصية تم إتحادها، لأنها إذا استبعدت فإن المعنى الكسل The Total meaning (فصل ميت) يمكن أن يظل على نيته النصية.

إن الأسس التي بنيت عليها اللغة (Metalongue) تشير إلى جميع العلاقات بين (المشتقات وما اشترق) (Articulate - tors/ Articulated) وهي مازالت محكمة، بالإضافة إلى نظرية (التقطيع) (decoupage)، وتحوير هذه المشتقات أثناء زمن العرض.

• يجد الشخص من المسرح [ وكذلك عالم السيميولوجيا ] نفسه في موقف لا يحد عليه، لأن من واجبه أن يدرس العرض الذي يكون مفتقدا في هذه الحالة فلا توجد كلا العناصر المتكاملة ولا أغلبها بعد زوالها مع العرض نفسه، ولا يتبقى أمامه شيء سوى النص المكتوب إن وجد. وفي هذه الحالة يلج علينا السؤال التالي: كيف تستطيع سيميولوجيا المسرح أن تحل مشكلة إعادة بناء العلامة التي استخدمها العرض والتي تخفى باختفائه: (الشفرات المساوية) (Para- Linguistic)، (شفرات الوجه) (Codes of gesture)، (و الشفرات المكانية) (Spatial codes)، (و شفرات الصنعة المسرحية) (Codes of Stage-craft).

إلخ... وما فائدة التسجيلات الصوتية في هذه الحالة (١٠) ؟

— ماذا الذي نمنحه بإعادة بناء منظومات العلامة ؟. من الواضح أن هذا أمر مستحيل، حتى في مشهد قصير بعيد بناء منظومات العرض منه، كما أن شريط الفيديو المسجل لا يعيد بناء شيء، فهو مجرد تسجيل لتشفير الحدث على خشبة المسرح، دون عزل أو بناء للعلامات، مجرد نسخة، أو تفسير شفري يندنا في أفضل صورة معلومات من بناء ما استخرجناه من علامات، ولكنه لا يفسح عن أسلوب استخراج العلامات، بمعنى أن استبدالها وتوظيفها يتم من طريق المشاهد، وأن البنية الحقيقية لأساليب العلامة على العكس من ذلك يجب أن تنشأ من خلال تعريف المنظومات، وتحديد وحداتها الدلالية، وإقامة العلاقات بين هذه الوحدات بالإضافة إلى منظومات أخرى موازية لها.

وفضلاً عن محاولة «تعيين» العلامة على نحو تعسفي، فإننا يجب أن نؤكد على اللحظات الحاسمة في الجزء الدلالي. فإذا أخذنا مثل نموذج «شفرة الوجه»، فإنه سوف يتضح لنا في هذه الحالة أنه من المستحيل، أو من غير المجدي تدريبها في منظومة ما من العلامات أو أي منظومة أخرى، وكذلك أيضاً ككل أوضاع الجسم للممثلين في تدريبات (البيوميكانيك) (١١) التي ابتكرها «فيغولدمير هول»، وكذلك أيضاً كل ما اصطلاح على تسميته (شفرة)، والقواعد التي تحكم هذه الحركات هي:

(١) توتر الجسم الشديد أثناء التبركيز في الزمن والفراغ في عدسة حركات غير مكتملة (١٢).

(٢) أوضاع الجسم مع القتراح احتمالات للحركة دون تقليدها فعلاً.

(٣) التناسق المثلث لأجزاء الجسم... مثلاً لد الجذع إلى الأمام - وضع الذراعين في دائرة - مد الرأس إلى الأمام... إلخ.

يجب أن نقيم السيميولوجيا في الوقت الحاضر بأنها تكتفت من صياغة بعض القوانين العامة للعلامة، وأن تحاول بعد ذلك أن توائم بين هذه العلامة وأساليب أخرى، فأحياناً لا تصادف عملية التقطيع المستوى الأدنى من الوحدات، وفي هذه الحالة سوف يسهل اختيار نظام المشتقات ونقش « grafting » الشفرات الأخرى. فرغم أن التقطيع Segmentation إلى شفرات يتم طبقاً أسئلة البصير، فالمنظومات الإشارية يجب أن تترجم إلى



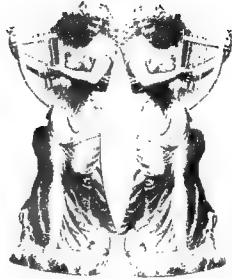
بين التجسيد وختبة المسرح ، والمساحات اللغوية [ ، بمعنى أن المشكلة هي أن نقرر :

أ - ما إذا كان هناك علامة مسرحية بوضوح ، بمعنى وجود وحدة يمكن أن يمتزج فيها التجسيد المسرحي والرمز النصي ليكونا وحدة لا تفصم وتكون ذات خاصية مسرحية .

ب - ما إذا كان العرض المسرحي هو بناء من العلامات الواضحة ، أو على العكس من ذلك ( أجزاء ) ، أو مزيج مؤلف من مختلف فنون المسرح ، أو تألف بين أساليب تسليخ من بعضها البعض ولا تفقد وحدتها العضوية

(١) يجب أن تكون اجابة السؤال الأول في الوقت الحاضر سالبة ، لأنه لا يتم خلق العلامة المسرحية التي يمكن أن تمتزج بها النصية والتجسيدية أثناء العرض لعمل مسرحي بمحد المواصفات ، فالعلامات الرمزية للنص والعلامات الموسيقية والمرئية ، تظل مستقلة بذاتها حتى في حالة تأليفها ، ومكانها أو موقعها في التابع أو الإعراب ينتج ثنائياً ومعنى أحادياً [ وجه عملي يعبر بشكل معين ، وجملة موسيقية متكررة ، وممثل إيماني ، وممثل بالحركة ، سوف ينتج عنهم من خلال الفحص المتقابل (مدلول الحضور البدني) [ (Signified/ (Physical Presence وهيمنة الحالة المسرحية [ ، ولكن كل هذا لن ينشأ علامة شاملة أو محددة من جديد ، من خلال دال محدد ومدلول مرسل . فلا توجد علامات اصطناعية<sup>(١٧)</sup> في المسرح فالتفاعل الوحيد المستمر بين المدلولات المرسله ينتج من المفهوم دلالية .

(٢) عندما تفكر في مسألة العلاقة بين مختلف فنون المسرح ، فلن يتم بالأسوال النظرى الذى يتعلق بالوضع السيميولوجى للشفرات ، ولكن من خلال اختيار شكل وضعى يتم من طريق المخرج ، ففى جملة العمل اللغوى حين يكون الهدف هو خلاصة الفن ، فإن المخرج يسعى لإبراز ( وهم كلى ) (Total illusion) بالاكتفاء الذاتى وعالم مسرحى مغلق . وبالنسبة للمسرح البريختي فإن الممثلين ، ومصممي الديكور ، وفنانى المكياج ، والموسيقين ، والراقصين ، يضعون فهم فى خدمة العرض بلا توقف ، ولئلا يفهم



التلقى التى عبر عنها ( كريستيان ميتر ) في السينا إلى المسرح ؟

— إن تحديد خاصية للمسرح ولغة المسرح وأسلوب الكتابة في مشاهد — كلها مجازات تصوير جذابة من منظور الاكتشاف بصورة أفضل إلى حد ما عن معناها الفعل . فلا شيء حتى الآن تمنعنا من أن نتحقق عما إذا كانت السيميولوجيا التي تطمح إلى اكتشاف بعض القواعد لتنظم تفاعل الشفرات التي يمكن أن ترتبط في مجموعة مع أدوات المسرح التي تم توصيفها ، ولكن لا يجب أن نسند المضمون ( إلى صياغة سيميولوجية (Semiological reformulation) فأندل خاصية تستطيع في الواقع ، أن تعرفه ( بالحضور الآن ) — Simultaneous Presence في حالة المسرح الناطق — ( للنصية ) و ( الأفقية ) ( مثل الاعتباطية اللغوية والتجسيد على خشبة المسرح ) . ويمكن التعبير عن هذا التعارض على نحو مختلف في<sup>(١٨)</sup>

[ التناقض الديكليتيكى ] (Antitheses) : التمثيل في مقابل النص اللغوى ، التمثيل الإيماني في مقابل الحوار ، المرئي في مقابل المسموع ، الحدث من خلال التفكير في مقابل الحدث من خلال التعبير ، البنية الرمزية في مقابل / الحدث غير المنقول<sup>(١٩)</sup> . فالعلاقة المسرحية ذات واجهة ( إعرابية سيميولوجية )<sup>(٢٠)</sup> ( Syntactical - Semantic ) العلاقة بين العلامة والموضوع ، والعلاقة بين العلامات نفسها [ بالإضافة إلى واجهة نغمية [ العلاقة

( دالات ) قبل مقارنتها ، أو المشتقات على أسلوب الاشتقاق المدروس .

وبهذه الطريقة نستطيع أن نتأذى عملية تحول العرض المسرحي إلى كتلة من العلامات المتغايرة الخواص ، وهي عملية تحدث عندما يتم التقطيع إلى منظومات متوازية .

وبهذا الأسلوب نستطيع أن نلوى منهج البحث الذى استخدمه ( جريماس )<sup>(٢١)</sup> (A.G. Greimas) . والذى يبدأ بخلق نموذج عام من المعاني ليرتفع من مستوى أسلوب ( الحكى ) إلى مستوى الأسلوب التمثيل ، وفى النهاية يحدد ويتبنى العلامات حتى يصل إلى ( اللغة الحية ) و ( التحقق المرئى ) .

ولولا الفجوة بين العلامات المستقرة وضرورة أن تظل متمثلة لاستخدامنا منهجاً واحداً .

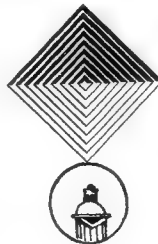
● هل تعتقد أن التحليل السيميولوجى للعرض المسرحي يجب أن يعيد النظر في المسألة الاسطاطيقية النوعية ؟ بمعنى آخر هل تعتقد أن اللغات الفنية المختلفة ومن بينها المسرح تؤلف توافقاً بين الشفرات ( الدقيقة ) ( specific ) و ( غير الدقيقة ) ( non - Specific ) ؟

وإجمالاً . . . هل تعتقد أنه إعطاء المسرح شكلاً معينا ( mise en Form ) وإن تكون من عدة عناصر موجودة في العرض [ أو في إحدى شفراته ] مسألة ممكنة ؟ أو هل على العكس من ذلك ، أنه يجب أن تمتد عملية



مستقلون . وإن رفض ( بريغت ) أن يمزج أدوات المسرح في [ تجربة فلة ( Unique ) experience ] يمكن أن يفسره بريغت في توضيح العملية المسرحية ليسهل على الجمهور تلقي العرض .

شفرات مسرحية محددة - لا يجب أن تؤخذ  
على عواهنها - يجب أن تحدد بالنسبة للصيغ  
المسرحية وقواعد الفن الدرامي ، تعني  
بـ«اختصار» الشفرة بالعنى التكنيكي  
للمصطلح وهي كالتالي :



أو استيطاقية محددة ، وهي في هذا المستوى دراسة لميكانيزم التلقى [ نفسيا واجتماعيا و خياليا ] .



# قراءة نقدية لبعض أعمال نعمان عاشور

محمد السيد عبيد

لا تكفى بالحديث عن المضمون الثوري في  
مسرح نعمان ، بل نجهت لشمس جوانب  
القوة والضعف الفنيين .

والأعمال التي سنتناولها هذه الدراسة

هي :

- الناس إلى تحت ١٩٥٦ .
- وابور الطحين ١٩٦٤ .
- عطوه افندي قطاع عام ١٩٦٥ .
- بلاد بره ١٩٦٧ .
- برج المدايق ١٩٧٤ .

وهذه المسرحيات - في رأينا - تقدم  
تغطية كاملة لواقعنا الاجتماعي منذ الثورة  
إلى الانفتاح ، وقد نعملنا أن تكون بينها  
«وابور الطحين» و«عطوه افندي» على  
أساس أن إحدى هاتين المسرحيتين إعادة  
صياغة لمسرحية المغاميس ، التي افتتح بها  
نعمان حياته المسرحية ، والثانية إعادة  
لمسرحية غنائية بعنوان «شليه» كتبها نعمان  
في بداياته أيضاً ، ويكتابتنا عنها نكون قد  
غطينا مساحه أوسع من أعمال هذا الكاتب  
الكبير زمنياً وفنياً .

(١)

كتب نعمان عاشور مسرحية «الناس إلى  
تحت» عام ١٩٥٦ ليصور العلاقة الجدلية  
بين الواقع والحلم في منتصف  
الخمسينات . الواقع الذي رصده كاتبنا  
فيه الألم والبهجة معاً ، فالصيريون يتون من  
سوء الحالة الاقتصادية نتيجة الحرب العالمية  
الثانية ، إلا أنهم في الوقت نفسه قد حققوا  
بكتفاسهم التحرر من الاستعمار  
الانجليزى ، وطردوا الملك ، وأعلنوا  
الحرب على الإقطاع ، وخاضوا حرب  
١٩٥٦ وخرجوا منها أحراراً رغم كل  
شيء .

الثمانينات ، وقد أثار نعمان ولا يزال يثير  
العديد من المناقشات حول مسرحه ، وهذه  
القراءة محاولة جديده لتلويق بعض أعماله  
التي تؤرخ للواقع الاجتماعي تلوقاً جمالياً ،

ارتبط مسرح نعمان عاشور بالواقع  
الاجتماعي المصري ، واستطاع أن يؤرخ  
تاريخاً درامياً لمصر منذ بواكيره في منتصف  
الخمسينات حتى وفاة نعمان في منتصف



وإلى جوار هذا الواقع صور نعمان عاشور الخلم، الخلم قصر الجديلة التي يصفها رجائي بقوله :

«مصر الجديلة مثل حي دى بلد .. دى وطنه سميش فيه الجميسع ومن غير فلوس .. من غير جين .. من غير نفاق .. من غير دل لحد»<sup>(١)</sup>.

وأحداث المسرحية تجري في بديوم (لعل الكاتب قصد به مصر القديمة التي يطمح أبطال المسرحية لتغييرها) وفي البديوم نقابل مجموعة من الشخصيات التي تصنع نوعاً جديداً من الجدل والملاقة مع بعضها، وهذه الشخصيات هي :

#### ● ثاني عزت /لطفيه

وعزت فتاة تشكيلي، مكنتري المولد، نزح إلى القاهرة بحثاً عن مكان في عالم الفن، يتسمى إلى أصول بسيطه، مكافحه، ويؤمن بدور الفن في لياقظ وتغيير المجتمع، لذلك نراه يسافر إلى بور سعيد أثناء معركة ١٩٥٦ كي يعمل من ريشته سلاحاً في المعركة.

وتشبهه لطفيه عزت في أكثر من ملمح، فهي تنتمي لأصول عمالية مثله، إذ أن والدها كمساري في الترام، وهي متعلمه مثله أيضاً، وإذا كان هو يرفض أن يبيع فنه فهو ترفض أن تبيع نفسها لعبد الخائف بك الفنى، الذي أخرجه الثورة في التطهير، ترفض عبد الخائف رغم موافقة والدها عليه، وتغضى وراء عزت لبنينا معاً مصر الجديده.

#### ● ثالثى فكرى /منيره

وفكرى هو بواب العمارة التي يجرى فيها الحدث، كان كل هم في البداية الحصول على البشيش وخدمة صاحبة العمارة، وسكان العمارة - أما منيره فتبدأ خادمة لدى هيج هانم صاحبة العمارة، ثم تمرود على الخدمة في البيوت، وتقرر أن تعود للبلد، أولاً أن لطفيه تقدمها بالبقاء معها، وتعلمها القراءة والكتابة. ويضع فكرى في حبها فتخبره، وتغضى معه تاركة البديوم إلى العالم الفسيح خارجيه.

#### ● رجائي /هيجه

ورجائي ابن ناس جار عليه الزمان حتى سكن البديوم، أما هيجه - صاحبة

العمارة - فهي امرأة متسلطه، كانت زوجة لمستشار توفاه الله، وعاشت بعده تزورها الوحده والرغبه، فسعت لاصطياد رجائي لولا أن انقلبت الصدفة من يدها إذ قال لرسولها إنه ومش يتاع جواز قففت كلمته على أنها رفض وتزوجت من المعلم مرزوق لتتوسطه، إلا أن مرزوق يضحك عليها ويسلبها مالها ويهرب طالباً منها الطلاق حيث أن المعصمه يدها. وبعد الطلاق تستدير إلى رجائي مرة أخرى، والغريب أنه - رغم مبادئه الثورية وتبشيره بمصر الجديده - يتزوجها .. يتزوجها دون حب، ولا يكف عن الحرب منها والعودة للبديوم، ويترن أن زواجه بها جلب للخلف، لذا نراه يحدد موقفه بأنه وعملك سره لانه لا يستطيع الانطلاق مثل الشباب خارج البديوم وسيطرة هيجه، ويصبح مجرد حالم عاجز عن الحركة.

#### ● ثنائى عبد الرحيم /فاطمه

وعبد الرحيم الكمسارى رجل مكافح، يأكل بحرق جيئه، ووقته كله موزع بين الورديات الشافه والنوم، نصيبه من الخلم معلوم، كل هم أن يضمن الأمان، خاصة الأمان الاقتصادي، لذا يرفض عزت في ويرحب بمبدأ الخائف. يرفض تعيين ابنته في الحكومة ويسعد بتعيينها بصف المبلغ في مكتب عبد الخائف، بل إننا نعرف في لحظة عابره أنه كان عضواً في نقابه وأنه تحمل من زملائه طلباً للأمان.

أما فاطمه فهي «بلان» وهي وظيفة انتفضت تقريباً من لندن المصرية، وكان ضمن اهتماماتها التوسط في الزواج، وقد كانت هي الواسطة فعلاً في تزويج هيجه أكثر من مره، كما سهلت لطفيه أقصى مع عزت، ولم تنس نفسها بالطبع فقد قررت الفوز بعبد الرحيم، فهو في النهاية موظف له دخل ثابت يمكنها أن تجد الأمان في ظله.

هذه الشخصيات التي تتوازي وتتقاطع وتتفاعل طوال الوقت تصنع خلال حركتها الحدث المسرحي، ولابد أن نتعرف أن نعمان استطاع أن يقدم في هذه المسرحية عدة شخصيات ناضجة أولها : هيجه هانم المرأة المتسلطة التي تعتبر البذرة الأولى للنساء المتسلطات اللائ مستقلمهن بعد ذلك في أعمال كاتينا مثل زينب الدوغرى، ورحه (أحدى بطلات بلاد بره) وغيرها.

ومن الشخصيات الناضجة أيضاً عبد الرحيم الكمسارى، ومرزوق الذى يظهر على الحشبه قليلاً ويفرض حضوره على المسرحية طويلاً، ثم ثنائى عزت ولطفيه.

هذه شخصيات مصيرية صحيحه، ومقمتة في صورتها المعلمه، لكن ليست كل الشخصيات بهذه الجوده، ومن ثم ساقف مرة أخرى عند هذه الشخصيات : منيره، فكرى، ورجائي، وإسداء بعض الملاحظات.

لقد فرت قبل النهاية بقليل الخادمة منيره مع فكرى البواب (ولما مثلان الطبقه العاملة) فرت من البديوم مع عظيمها ليسجلا نفسها الرياهه في الخارج إلى الحياه والمستقبل. ويعددها فرت لطفيه مع عزت (مثل الطبقه الوسطى) لبناء مصر الجديده. أى أن الشباب فر، ولم يبق في البديوم سوى الشيخوخين اللذين «سانتاركهم» رجائي وعبد الرحيم، بلها لانها لا يمكن إلا أن يتحركا في مكانها وعملك سره.

لكن السؤال هنا هو : هل خروج منيره وفكرى كان نتيجة تطور تلقائى تابع من تطور الشخصية أم من عقل الكاتب ؟.

في رأي أن شخصية منيره بوجه عام حدث لها تطور مفاجئ في الفصل الثانى حيث رأيناها دون مقدمات تحمل صرة ملابسها وتقرر أن تترك الخادمة في البيوت وتعود لفريقها، ثم لم يلبث هذا التطور أن انكسر دون مبرر حين وافقت منيره على البقاء للعمل لدى لطفيه، ثم حدث أن فاتحها فكرى في أمر الزواج دون أى تمهيد سابق، وأخيراً جاءه هروبها معاً ليكمل سلسلة من التغيرات التي تمر بها شخصية منيره دون مبرر منطقي، خاصة مسألة الهروب التي لم تأت بناه على نضج الوعي، بل جاءت لأن المؤلف أراد أن تكون الطبقه العامله أسبق في مغادرة البديوم من الطبقة المتوسطة، وهذا ما يتسق مع فكره القائم على إعطاء الدور الأكبر في الحركة الاجتماعية للبروليتاريا.

ولعل من الضروري هنا أن نشير إلى طبيعة المكان الواحدة بين مسرحية الناس إلى تحت وبين مسرحية «الأعماق السفلى» لكيسيم جوركى، وإلى أن اسم المسرحية

العربية يشبه إلى حد بعيد اسم المسرحية الرومى ، كما لا يفوتنا أن نذكر رأى الدكتور على الواسى فى شخصية رجائى والى تشبه إحدى شخصيات الأعماق السفلى لمكسيم جوركى<sup>(١)</sup> .

ومن المقصد هنا أن نقف قليلاً عند شخصية رجائى ، لنقول إنه شخصية غير مكتملة الأبعاد ، إذ لا نعرف لماذا وصل به الحال إلى سكنى البldroom ، ومن أين أتته الأفكار التقدمية بينما كان الطبع أن يكون رجماً ؟ كذلك فإنه من التناقض أن يكون مؤمناً بالشعب ويعصر الجلبدية كما يقول ونراه فى نفس الوقت ، يتحدث مع عزت عن عبد الرحيم الكمسارى بهذه الطريقة :

عزت : هو أصل مبلوء كده ، عنده الواحد عشان يعيش لازم يشغل ويتعب زى ما هو يشغل ويتعب .

رجائى : يعنى لازم الناس كلها تبقى حير 11 والفرض إن الواحد قادر يعيش من غير ما يشغل ومن غير ما يتعب ؟

عزت : أنا من ناحيتى مش مرتاح لخالى يا رجائى .. أنا مياش اشتغلش ولا بامشيش الوومين دول .

رجائى : طيب ماهو احسن .. انت غاوى تيب ؟<sup>(٢)</sup> .

هل من الإيمان بالشعب أن يكون من يعمل مساوياً للحمير ؟ وهل من الحلم بمصر الجديده فى شيء أن يكون العمل شيئاً متعباً ، وأن يؤمن بأنه من الأفضل للمره أن يعيش دون أن يحمل ؟

أضف إلى هذا أن رجائى طوال الوقت يحب الحمر ، فلماذا آمن هذه الحمر ؟ ما هو السر أو الفلسفة الكامنة وراء هذا السكر الدائم ؟ لقد أفضل نعمان أيضاً هذا ، ولذا فإن الشخصية تثير تساؤلات عديدة تحتاج لإجابه ، خاصة وإن الشخصيات فى مسرح نعمان عاشور هى أهم العناصر .

وأهم سمة فى مسرحيته هى اعتمادها الكامل على الكوميديا ، ويستخدم نعمان كل الوسائل الممكنة للاضحاك ، مثل :

#### ● لحظة الأساهة

فمرزوق يصير على مشادة رجائى برفائى ، ولّى كل مرة يناديه برفائى يصحح له رجائى الاسم فيناديه به ، ثم يعود ليناديه

برفائى مرة أخرى ، ويتكرر التصحيح وخطأ يصحح الموقف مثيراً للضحك .

#### ● المواقف

فبعد الرحيم المتناظ من بيهجه هانم ، يقابل زوجها الجديد وهو يظنه المحامى الخاص بها جاء ليتخذ الاجراءات القانونية ضدهم ، فيهاجم بيهجه وزوجها الجديد بقسوة ، ومن خلال سخره الفهم تتولد الكوميديا .. يقول عبد الرحيم للزوج الجديد :

« .. واحده عندها ستين سنه ، بتجوز راجل ماحصلش أولادها ، تنتظر حضرتك منها إيه غير المحوسه وقلبة الدماغ<sup>(٣)</sup> . »

ولا يلبث أن يضيف مثيراً إلى زوجته مرة أخرى دون أن يعرف أنه هو :

وبقى ركبهه يقصص فى ريشها .. تقوم تطلع عفانيتها علينا .. إنت فكرك الراجل اللى اتجوزها ده حبيبيها البر ؟ بكره تشوف حيطع أزقت من ابن اختها اللى سرها<sup>(٤)</sup> .

وهكذا يستمر الموقف القائم على سوء الفهم ، ويستمر الإضحاك . وهكذا تتوالى المواقف لتصنع حل الشفاء البسمه .

#### ● المقارنة اللفظية

فبعد الرحيم - مثلاً - فى الموقف السابق ينادى «مرزوق» بأعجابه للمحامى قائلاً «ياستار» فيملق رجائى حل هذا مثيراً إلى ضخامة مرزوق وبقي كل دأتر ؟ قاصداً المزح كوحدة قياس ، والمقارنة داخل السياق تثير الضحك ، وهى متكرره .



#### ● العيب الخفى

فمرزوق زوج بيهجه لا يكف عن التمشق ، مما يحول دون إتمام الحديث وفهم المقصوده ، وطريقة الكلام فى هذه الحالة تثير الضحك ، وإيماناً فى الإضحاك يجعله كاتبنا يشرب زجاجة مياه غازيه ، ليستمر هذا العيب الخفى كمصدر للكوميديا .

#### ● الزلمات اللفظية

وأهم الزلمات المثيرة للضحك هذه الزلمات التى التقطها رجائى من حديثه مع عبد الرحيم ، إذ قال له عبد الرحيم وأنا بكل لعفى بلدىءى و وأنا راجل عامل باعش من شغل ومن عرق جيبى ، فإذا برجائى يقف عند كل جملة معلفاً ساخراً ، ثم يكرر الجملة فى كل حين مثيراً لدينا سخرية السخرية الأولى ، باعنا الضحك .

وقد فند نعمان من وراء هذا الطابع الكوميديى لمسرحيته أن يفهم نجاح المسرحية جماهيرياً ، ولا شك أنه حقق هذا النجاح حين عرّضت المسرحية فى الحمسينيات .

واللغة فى المسرحية حل درجة عالية من الجوده ، فهى تميز تماماً عن الشخصيات لا ترتفع فى مستواها التصويرى عن مستوى الأشخاص ، كما أن مفرداتها وتراكيبها مستقاة من الحياة اليومية مما أضفى عليها مزيداً من الواقعية والصدق . ولو لم تكن اللغة جيدة لما تمكن الكاتب من تحقيق هذا القدر من الإضحاك الذى يعتمد على اللغة بالدرجة الأولى .

وبقى فى نهاية الحديث عن هذه المسرحية سؤال هام هو : هل يمكن للمنتصرح المصرى الآن أن يشاهد هذه المسرحية التى تتحدث عن هموم الحمسينيات والطبقات الصاعده والطبقات الهابطه ، خاصة بمد أن تغير هذه كله ، أم أنه لن يجد فيها سوى صورة من الماضى الذى ما عاد يحبه ، والذى قد يجد فى كتب التاريخ رصداً دقيقاً عنه ؟

لا شك أن السؤال ثقیل ، وربما وجد فيه القاريون من نعمان جرماً للكاتب الكبير ، لكن هذا السؤال لابد من طرحه ، ليس بخصوص الناس السلى تحت فقط ، ولا



فصول ، ولو أنه ضم الفصلين في فصل واحد واستبعد الجزء الخاص بإصرار صفوان على اللجوء عرضاً عن القوة ، وكذا المشهد الذي يتخيل فيه يهول نفسه عمده ، وصعد الصراع بعد غطف شبلي إلى نقطة المواجهة مباشرة لجذات المسرحية أكثر تكتيلاً وفكاساً .

والعيب الثاني في مسرحيتها هو التحول غير المتطلي في النهاية ، إذ يقرر العمده ببساطة أن يصبح وافر الطحين ملكيه عامه ، ولو أن الأمر بهذه البساطة فيقيم إذن كان الصراع ، وفهم كانت المسرحية أصلاً ؟

والشخصيات الرئيسة في هذه المسرحية نونان : ملاك ظالون وفلاحون مظلومون ، عدا رجال ثلاثة هم : مسعود ، يهول ، وسلمان الحلواني . فالأولان بدأ في خدمة السادة ثم تحولوا إلى صفوف الفلاحين ، أما الثالث فهو غريب من البلد ، يشارك كنوع من شهامة القروي الذي لا يقبل الظلم ولو على غيره .

وأهم الشخصيات المالكة : العمده وشقيقه سليم ، وقد عمد كاتبنا إلى إظهار سليم أكثر شراً من العمده ، فهو الذي جعل الفلاحين يتنازلون مرشحين عن أسهمهم في الواوير ، وهو مدير المحطف والعض ، لكن هذا كله ليس كافياً في رأيي لإثباته بطيية العمده أو حسنه ، إذا كان طول الوقت يعلم بالتاكيد بأن الواوير ليس ملكاً له أو لأخيه ، ومع هذا شارك في الظلم بالسكوت على ذلك ، بل وأبناه في الفصل الأول يشارك أيضاً في التآمر .

أما أهم الشخصيات بين الفلاحين فهم : صفوان ، جوده ، وشليبه .

وصفوان هو الفنان الذي يواجه الظلم بفنه وتديبره الجصوع ، ولعل هذه الشخصية في موقفها من العمده من البدرية الأولى التي كانت وراء كتابة نجيب سرور - خرج المسرح - لمسرحية « مئين اجيب ناس » التي تعتمد على المواجهه بين حسن الفنان الشعبي والعمده .

أما جوده فهو العامل الذي لم يخن أبنايه بلده ، ولم يتردد في التضحية بوظيفته من أجلهم ، ولم يتراجع عن قيادة الصفوف في وجه الملاك واتباعهم من أجل الحق .

وشليبه هي البنت الجميلة ، التي تحتفظ في صدرها بأوراق ملكيه الواوير ، الذكيه التي تنقل الأوراق في الوقت المناسب الى من لا يشك فيه ، لفقويه التي تتحمل المحطف والحس في سبيل بلدها .

وهذه الشخصيات جميعاً جيده ، عدا صفوان الذي نراه في جزء من المسرحية يصير على اتباع الحيله دون طائل .

وإذا جئنا إلى شخصية مسعود ، المشرف على وافر الطحين ، الذي لا يعرف الشرف كما نراه في بداية المسرحية حيث نسجم من الفلاحين هذه الجمل بشفاه :

« يجبر صنى ساعة ما أجبر أشيل الشليه » .

« قبل الوزن وعده يمسك فيه » .

يهد إليه تحت المقطف .. أبعد عنه ..

بشد اكتافى .

« يبواعدك على إيه ؟

« ولا على حاجيه .. غير شى أبقي

أرجع على رواجه » (١١) .

نجده كلياً من كلاب السلطة ، يظلم الناس لحساب سادته ، إلا أنه في النهاية ، وعندهما تشتد المواجهه ينضم لصفوف الفلاحين :

سليم : مسعود ! عجيبه ! إنت

معام ؟

مسعود : مرائ وولاي .. بلاهم ؟

( وينزل إلى الأهالي ليحتضن زوجته وأولاده ) (١٢) .

ولسنا نعرف من أين جاءت هذه الزوجه وهؤلاء الأولاد فجاء ؟ إن هذه الأسرة لم يكن لها وجود من قبل وإنما جاء بها المؤلف لأنه كان يريد أن يهيئ مسرحيته ، لذا كان خريفاً ، وجاء التحول المترتب عليه مفاجئاً ، وبعداً عن المتعلق الفنى .

ويهول في مسرحيته ككل الهباليل ، ظاهره البله ويطنه العقل ، غير أن الكاتب لا يكشف عن الجبزه الصاقل إلا قرب النهاية ، وبالتالي يد في مطلع الفصل الثالث ، وأظن أن هذا جاء متأخراً للغاية ، وقد ترتب على هذا أن بدا معظم كلامه غير متسق مع شخصيته كإليه .

وهكذا نرى أن الشخصيات هنا جاءت أقل جودة من شخصيات الناس إلى تحت التي تعتمد اعتماداً كبيراً على الشخصية .

وفينا عدا مشهد يهول الذي يتخيل نفسه فيه عمده لا يكاد نجد كوميدياً في المسرحية ، بل إن هذا المشهد نفسه - كما اسلفنا - زائد .

واللغة في هذه المسرحية تعتمد على السجع اعتماداً واضحاً ، وفي بعض المناطق تصعب موزونه أو شبه موزونه ، والسر في هذا أن هذا العمل كان في الأصل «أوبريت» . وفي في جعلها تذكرنا بلغة رشاد رشدي وتلاميذه الذكارة الذين طالا هاجهم الراحل نعمان عاشور .

وتقع اللغة في الجزء الأخير في وهله المباشرة والخطابه ، نظراً لأن الكاتب يريد أن يجعل فكره في عبارات عملة ، لذا نجد مثل هذه العبارات :

- «لكنه ماغاش اسباه» .

- «الننى آدم سيد المكنه» .

- «صاحب المكنه الل يشغلها» .

وفي نهاية الحديث عن هذه المسرحية نقول إنها تقف وحيدة بين بقية أعماله ، من حيث أنها تجسد معنى كلياً وتجري في الريف ، وتعتمد على الحدث بالمعنى الأرضي ، وتسم بالطبيعة الغثاليه .

(٣)

بعد أن تحدثت نعمان عن الملكية التعاونية في الريف جاء دور الحديث عن الاشتراكية في القطاع الصناعي بمجسده في القطاع العام ، لذا أعاد كتابة مسرحية المغناطيس التي كتبها أول مره عام ١٩٥٥ ، وأسماعها «عطوه افندي قطاع عام» وعبر من خلالها عما يريد أن يقول .

والمشكلة المحورية في المسرحية بلخصها عطوه افندي حين يقول :

«من خمسة وعشرين سنة وأنا باخذ سته جنيه ، زادت جنيه بقوا سبه . أنا معاييا الكفاهم بتاعت زمان . الكفاهم . والدنيا كلها زادت .. عملوا صلاوات وعملوا مكافآت وعملوا معالاش وافهم ارباع . اذومهم زودومهم وزودومهم » (١٣) .

وطرفا الصراع هما : عطوه افندي ، والحاج حسين أبو المال ..

وعطوه افندي رجل مهزوم الحق ، يورب من واقعه بالسكر (١٤) . قضى حياته سلبياً . كان حلمه عندما يخرج أن يحمل



لتنجب له الأولاد الذين يريدهم بعد أن عجزت زوجاته السابقات عن ذلك .

وقدم إيجاييه ، لذا ترفض الحاج ، إلا أن الحاج لا يبايئ ، ويوسط فرحانه ، ويشترى الشبكة فعلاً ، ويرسلها لأهلها ، أولاً أن عطوه بعد تحوله الإيجايي يفسد تحطيط الحاج ، ويخطب قمر لمحمود ، ويأخذ الشبكة التي أحضرها الحاج ، ويقدمها على أنها من محمود ، لتنتهي قصة قمر/محمود نهاية سعيدة .

وللجوار هذه الشخصيات التي تقع بين محوري عطوه وحسين هناك شخصية أخرى لها استقلالها ، وإن كانت غير متقطعة الصلة بما يحدث في المسرحية ، وهي شخصية الدكتور غريب .

غريب هو الأخ الأكبر لقمر ، حصل على الدكتوراه من فرنسا في علم النفس ، وعاد ليعالج أهل الحى ، وهو يترصد عليهم حيناً ، ويعود إليهم حيناً ، والمهم أنه هو الذى يشفى عطوه أفندي من سلبته . وإنه يجب ابتشه ، بهذا هذا الاستعراض للمسرحية ننظر إليها نظرة نقدية . .

أول ما نلاحظه على المسرحية أن موضوعها دعائى ، أراد به المؤلف أن يمدد دوراً الثورة لقطاع العام في تصوير وضع العمال وإعطائهم حقوقهم ، حين كان القطاع العام شيئاً جديداً علينا ، لكن ماذا يبقى من المسرحية بعد أن أصبحت حقوق العمال مضمونة بالقانون ، وتغيرت أوضاع كثيرة كانت قائمة في الستينيات ، لعل من أهمها أن أصبح الموظف الحكومى وموظف القطاع العام هم أكثر مواطني مصر ؟

الملاحظة الثانية على المسرحية أن بعض شخصياتها معينة من الناحية الفنية ، وهذا تفصيل الأمر :

● إن نعمان عاشور جعل من عطوه أفندي ، وهو الشخصية المحورية في مسرحيته وبسيطاً لحمل أفكاره الدعائية ، لعلنا لم تأت شخصية من لحم ودم . مثال ذلك أنه يذبح في الفصل الأول دون تمهيد إلى الثورة على الحاج ، وتهديده ، كي يترتب على هذا تحول مسار الشخصيات التى تقوم عليه المسرحية ، لكن لأن التحول كان مفاجئاً فقد كانت النتيجة في غير صالح الشخصية ، إذ فقدنا الاقتناع بها طوال الوقت .

بالقطاع الحكومى ، لكنه لم يوفق لأسباب صحيحة ، فاضطر للرضى بالعمل لدى حسين أبو المال . لكنه في النهاية بعد أن أقامت الدولة القطاع العام ، واعتُمت العاملين فيه العديد من المكاسب ، تجدد حلمه بأن يعمل في الجمعية الاستهلاكية ، ومن هنا دبت فيه روح التحول ، فثار على الرجل الذى استغله . وقدم أوراقه للعمل في الجمعية ، وقبلت الأوراق ، إلا أنه رغم هذا وافق على العودة إلى العمل مرة أخرى بعد أن تعهدوا له بأن تكون معاملته في القطاع الخاص مساوية للمعاملة في القطاع العام .

أما حسين أبو المال فهو يقال تمويش لا خلاق له ، يشق في التموين ، وينصب على الضرائب ، ويظاهر بالتدين ، فيخرج ويفتح في المحل مصبل ، في الوقت الذى ينجى فيه البضائع للمتاجر بها خارج التموين .

من هذا الخلاف بين المستغل (يفتح الفون) والمستغل (يكسرها) تستمد المسرحية خطتها الأصل ، وحول هذا الخط تنمو غيوط أخرى تسهم في تحقيق الحركة والصراع في المسرحية .

الخط الأول يرتبط بمحمود أبو المال شقيق الحاج حسين وشريكه ، وصاحب الحق الضائع في بطن شقيقه .

ومحمود رجل عجول ، سلبى ، استغل الحاج فيه هاتين الصفتين ليكون لثروته ، وسين جاء وقت حساب الضرائب والتموين من السنوات الطويلة الماضية تنازل الحاج له عن المحل ليضد بجعله ويترك له المسئولية .

أما الخط الثانى فهو خط السن ، وهو عامل بسيط ينظر إلى الدنيا بنظائر التواكل ، ويرى أن والديه اللئيميين جباناً تنكب لك في اجتهه ، ولذلك فهو غارق في البخور والغيبس ، ولا يهوى إلا الحاج ، ويؤكد أنه رجل مبروك ، وينظر إلى عطوه كرجل سكير لا أكثر . ولا يحموله موقفه إلا الزواج بفرحانه صاحبة البيت الذى ينجى فيه الحاج البضائع التى يتاجر بها في السوق السوداء .

والخط الثالث هو خط قمر ، الشابة الجميلة ، بنت الأكابر ، سلبية عالة الفانوسى العريفة ، التى يجيها محمود دون أن يصرح ، ويريد الحاج أن يتزوج بها

● في نهاية المسرحية يعلن الحاج حسين أبو المال تحوله إلى «قطاع عام» وموافقته على جميع مطالب عطوه وهى :

«المحل يشتغل على حسب القانون الاشتراكى ، العمال في مجلس الإدارة ، والأرباح سنوية ، والملاوات دورية ، والتأمين مئة» (١٥) .

وأكثر من هذا يمزق الكميالات التي يجب تحصيلها من فرحانه ، ويصبح رجلاً غتلفاً عن ذى قبل . وهذا كله غير منطقي ، ويدكرنا بتحول العمدة في بابور الطحين .

● تربط قمر بين رغبة الحاج في الزواج منها وبين أن تكون جاموسة ، وتردد طوال الوقت وأنا مش جاموسة والسؤال هو : لو أنه كان يريد زواجها دون أن تنجب له هل كان الأمر سيختلف ؟

● أما شخصية الدكتور غريب فهى أسوأ الشخصيات من الناحية الفنية ، فهو بجبهه لإئنة عطوه يريد كسر الحاجز الطبقي ، ويفتحه العيادة في درب عجور وعلاج الناس مجاناً يؤكد إيمانه بالشعب ، لكن تصرفاته وأقواله كلها لا تتفق مع هذا ، فهو يصيح في السق دبا غي، ويشتم عرجي عيادته دبا حماره ويصف الحى الذى يعيش فيه بأنه «قبور حيه» ويقول عن أهل الحى : «هى الأشكال اللى ملما علوازان أرجع تانى أفتح العيادة عشانها ؟» إنه تعالى يصل إلى حد المرض . ولا يمكن تبريره بأن غريب حائر بين ذكره وقلبه ، لأن غريب منذ ظهوره وحتى آخر دقيقة يتصرف بطريقة توحى إنه مريض نفسياً وليس طبيباً يشفى الناس . إنه غير قادر على التكيف لذا يهرب



مثل عطوه بالسكر ، بل نراه في أحد المواقف يتحدث عن الانتحار :

وَأَسْأَلُكَ أَحْسَنَ أَمْرٍ لِيهِ مَا شِئْتُمْ  
نَفْسِي ، لَوْ كَانَ الْبَشِيرُ دَهْ أَطْوَلَ مِنْ كَدِّهِ  
كَنتَ شِئْتَ بِهِ رُوحِي وَانْتَهَيْتَ<sup>(١٦)</sup> .

وتعاني هذه الشخصية من الافتعال ،  
واقحام الثقافة في حوارها دون مبرر ، وعلى  
سبيل المثال حين يعرف الدكتور أن أمه  
وضعت كتبه أثناء غيابه في الصندوق ، يقول  
هذا :

والمسألة دلوقت تتركز في نقطة واحدة :  
 أنا موجود أو غير موجود ؟ زى هاملت .  
 أنا بقت هاملت . والسؤال أنا موجود أو  
 غير موجود ؟ ردوا عليه . مش عاوز أتبع في  
 حيرة هاملت . مش عاوز أقتل حد أو أموت  
 حد . . ردوا عليه . أنا موجود أو غير  
 موجود<sup>(١٧)</sup> .

هذا إقحام لاسم هاملت لا معنى له ،  
وتشدد بجملة شهيرة لا داعي له . وهذا  
وذاك يجعل شخصية غريب مفتعله ويوهن  
امكانات التعاطف بين المتفرج وبينه .

لكن اسوأ ما فعله كاتبنا بطله أن جعله  
يشخص مريض إحدى الفتيات دون أن  
يراهن ، وهذا أمر غير مقبول علمياً ، كما أن  
التشخيص نفسه فيه سداً جرحاً .

وهكذا تجتمع العيوب على شخصية غريب لتجعلها شخصية بالغة السوء .

إن نعمان في هذه المسرحية كان غير موفق تماماً في كثير من الشخصيات وتهبط الكوميديا في هذه المسرحية بشكل ملحوظ ، وفي الأحيان القليلة التي تألق فيها تعتمد أساساً على الألفاظ مثل :

- يتحدث الدكتور مع عطوه عن مرضه فيقول له إن كل ما عنده جاء في «جالو» قاصداً ذكر أحد العلماء النفسيين ، فيرد عليه عطوه «جالو ولا ماجلوش» بمعنى «قالوا» .

- يقول الحاج إنه سيضرب تقليسه ،  
فيسأله الدكتور (تقليسه ده مين ؟) .  
أى أن نعمان فى هذه المسرحية فقد الكثير  
من خصائصه التى جعلت مسرحيات مثل  
الناس الى تحت وعيلة الدوغرى تتألقان .

أما اللغة في هذه المسرحية فقد تأثرت إلى حد بعيد بالشخصيات ، وقد رأينا من قبل

نماذج للمباشرة والخطابه في احاديث  
عطوه ، ورائنا شيئا من تقرر الدكتور وهو  
يتحدث عن هاملت ، وهذا وذاك يصلحان  
نموذجاً لطبيعة اللغة التي تنطق بها  
الشخصيتان معظم الوقت . ولا بأس من  
تقديم عدة نماذج إضافية من تقرر غريب  
وعطوه . .

- يقول غريب لأم منه التي يتشخص لها مرض ابنتها : ومن التشخيص البدئي بنك مصابة بمرض عصبي عصب . مندها أوريبوس كويكليس . جنرال أوريبوس كويكليس . في الحالة العادية . في الحالة السنية . . وفي أبسط مظهره ويقول في موضع آخر إنها تعاني من والرمز المتقصد للجنس المضادة ثم يصف لها العلاج : وعلاجها الوحيد الانعزال الكلي . كويكليت سيباريش<sup>(18)</sup> . . يقول علوه عن مرضه لمحمد :

والمرض الى عندي تداعى الأمانى . لما  
نوصل لحالة سالب النهايه ينهار الجدار .  
مايقاش فيه فرق بين الامنيه وتحقيقها -  
الخ» (١٩) .

هل هذه هي لغة نعمان عاشور التي طالعتنا وطالعتها من قبل ؟ إنها لغة مختلفة في حد بعيد ، وأظن أن المشوّل عن هذا المستوى اللغوي ، وعن ضعف الشخصيات وعدم التفجر الكوميدي في هذه المسرحية هو انخراط نعمان في الدعاية أكثر من اهتمامه بالفن .

(٤)  
إذا كان نعمان قد وقف محتفياً إلى جانب الثورة واتجاهاتها على طريق الاشتراكية من أجل ، فقد تغير هذا الموقف في النصف الثاني من الستينيات ، وبدأ يكتب منتقداً بعض التغيرات التي تحدث في ظل الثورة ، والتي يمكن أن تؤثر على المسيرة ، وهذا يدل على سجايته بكل تأكيد .

كتب نعمان عام ١٩٦٧ مسوحيه بعنوان  
بلاد بره، رصده فيها التغيرات الهائلة التي  
تتصالح الطبقة العامله، وانتقد تسامح  
ثورة مع الرأسماليين القدامى، وسماعها  
بم إدارة مؤسساتها الكبرى، في الوقت  
التي يعمل فيه هؤلاء الرأسماليون لتحطيم  
الاشتراكية وتغريب البلاد.

وقد يقول البعض إن النقد هنا من داخل نظام ولصالحه ومنبعه الخير عليه ، وهذا

صحيح ، لكن النظام في هذه الفترة كان حساساً تجاه النقد ، كما أنه كان حريصاً على التعبير السلمى وعدم تصعيد الصراع الطبقي ، ومن هنا نشأت صيغة تحالف قوى الشعب ، وكانت الرأسمالية الوطنية إحدى هذه القوى .

ويقوم الجدل وتنبع الحركة في مسرحيتنا  
من خلال الثنائيات ..

● ثنائي النمس / نادر بك

وعهد المنس زعيم عمالي، له نشاط  
فقال واسع، ودرجة الوعي الثوري لديه  
عاليه، ولأنه واع للأغيب الرجعية فهو  
يقف لها بالمرصاد، خاصة وأن الأمر يخص  
أسرته. أما نادر فهو رأسمالي قديم،  
يسيل باشوات، أتمت الثورة شركة  
لسياحة التي يملكها لأنه رغم هذا استطاع  
تحويل ثروته إلى الخارج باسم ابنته.

يحرص فيه جعلته الثورة يشرف على العديد من الشركات السياحية ، واستغل منصبه للتجار في البضائع المستوردة التي يضرها اسم السياحة وهي في الحقيقة لا علاقة للسياحة بها . وأهم من هذا كله أنه أمام للناس اشتراكى معهم ويعيداً عنهم بمقت للاشتراكية وكل إنجازات الثورة ، ويسميتها الزلازل .

● ثنائی رحمہ / شبکشی

ورحة هي حاة محمد النمس ، وزوجه  
علمه الاسطى زلط الذى كان زعيما نقابيا  
مروفاً ، وعن هذا وذاك اخذت فاصبح  
عنها حاداً بالرجعية والتقدمية . ولذلك  
هي امتداد للحزب الثورى التقدمى فى هذه  
المرجحة ، على عكس شبكىشى الذى يعتبر  
ابتداء للرجعية .

قضى شبكى حياته في خدمة باشوات ، وبعد انتهاء عصرهم اشتغل في الجمعية الاستهلاكية ، إلا أنه ظل في قرارة نفسه تابعاً لأمياده القدامى ، لذلك تسميه هم «زيب ال جيه» .

ورغم التناقض الواضح بين الشخصيتين  
إيمان رحمة قررت أن تتزوج شبكشي حتى  
أرب الرجعية الكامنة في نفسه بعد وفاة  
جها النقاء القديم .

ثالثاً: علم / بلوڤه

على ابن الطبقة العاملة ، ابن رحمه  
للعلم زلط ، دخل الجامعه بفضل الثورة



وأصبح مهندساً ، وتدرّب في المساتير والنمسا ، وخطب بديره شقيقة الدكتور فخرى الكيميائي المتزوج من لمانيه ، الذي يعيش في ألمانيا ، ويعاون نادري في تحقيق أغراضه . ولأن بديره تريد السفر إلى بلاد بره فهو أيضاً يريد السفر ، لأنه في الحقيقة مجرد تابع ، والشككة أن بديره تراه متردداً ولا تنسى أصله ، وفي النهاية تسافر وتتركه ويبقى احتمال السفر قائماً إلا أنه لا يسافر .



#### ● ثنائي ابراهيم التمس/بديره

وابراهيم هو شقيق محمد الزعيم العمالي ، مثل لا بأس به ، أحجبت نانا إنيّة نادريك به ، وقررت أن تسافر به من قبل أن تراه ، وعن طريق صديقتهما بديره وصل حصل اللقاء ، واستمرت العلاقة بين شد وجذب ، خاصة أن محمد التمس كان لا يريد لأخيه أن يقع في شرك الرجعية ، إلا أن نانا تنصّر في النهاية وتأخذ ابراهيم معها بعد إغرائه بأنه سيصبح مثلاً عالياً .

وفي حقيقة الأمر فإن حلي وابراهيم مضللان .

#### ● ثنائي متولي/زهيره

وزهيره هي بنت الباشا القديم ، وأيضاً ابنة عم نادر ، أحب السائق الذي يقود سيارة أبيها ، وتزوجته ، فطردها والدها لا من بيته فقط بل من مصر كلها ، وهانث هي ومتولي ثمانية عشر عاماً في أوروبا ثم عادا بعد الغيبة الطويلة إلى بلادها بعد أن أرسل إليها نادر الذي أخذ ثروتيه ، وراح يمنيها بالزواج ، غير أن الشركة التي وضع فيها نادر أموالها تؤمّم وهي في الطريق إلى مصر .

وزهيره في هذه المسرحية يمامه طائره طوال الوقت تحب بصدق ، وتفضي رقه .

أما متولي فهو السائق الذي أحب اليمامه ، وهو شقيق رحه ، وقد عاد إلى مصر غير مهتم بأموال زوجته الغائبة ، بل عاد ليبدأ حياة جديدة ، واشترى سيارة من الخارج ليحولها إلى تاكسي يعمل عليه إذ لم ينس مهنته . وحين يمرض عليه نادر أن يعمل في شركة السباحة التي يديرها يرفض ، ثم يوافق للعمل مديراً للحركة في هيئة النقل . وتحمل امرأته بعد ثمانية عشر عاماً ، وزمرا لمهد جديد يولد من اللقاء بين الطبقتين .

المحب للموسيقى كالألمان ، صاحب الباب ، الذي ينظر لا يحدث في المجتمع من بعيد . . لكن أهم شخصيات هذه الفئة من الناحية الفنية هي بديره ، إنها الممثلة الأكبر للكوميديا في هذه المسرحية . أسهل ما عندها أن تخلع ملابسها حتى في الشارع لمجرد سقوط نقطة عرقسوس عليها ، متمردة على الصناعة المصرية ، ترى في الأقمشة المحلية خيش ، ولا تكف عن محاولة خلعها طوال الوقت ، ويعير عقلها أمام الأجهزة الكهربائية الواردة من أوروبا ، بل وكل ما هو قادم من أوروبا بما في ذلك زهيره نفسها التي عادت من أوروبا بعد سفر طويل .

وعلى العكس من هذه الجوده نجد أن الشخصيات التقليدية ، وبالتحديد محمد التمس وزهره ، مجرد أيقونات ، شخصيات فصلها نيمان عاشور لتحصل أنكاره ، فمحمد ينظم أسرته . . لماذا ؟ لنسمع إليه :

«الولود الجديد صرخته تصد في كل غيظ بنمرة جاموسة ، وفتحة قنائه ، وترن في كل مصنع بزمارة وريده زياده . فما بالك لو كانوا تلاته ؟ عاوزين هم كام جاموسة وكام قنايه ؟ وكام وريده زياده ؟ أكل وكسوه بس . . دا غير السكن وغير التعليم وغير العلاج وغير الجوانح .

وهو مؤمن بالتخطيط ، لذلك خطط لأسرته ، حتى إنه يقول لزوجته في أحد المواقف : «هايزه تعيش من غير خطه ؟» وينادي بالأدخار ، ولا يكف من الخطب ، يقول مثلاً :

« . أي نفس لازم يكون عندها السوعي الكفاي بحقيقة الشهورات الاقتصادية ، ما عدا النفس الرجعية ، لأننا نفس قدره . أماره بالسوء» (١٠) .

وأشد منه خطابه حاته ، رحه ، وهذه غائج من كلماتها :

«كله من تأثير الرجعية . . الرجعية لسه تأثيرها واضح على أغلب العقول» وترد على عصية زهيره بقولها :

«مش عارفه إيه إلى حصل ؟ العصبية بتاعتهم دي مااعتش تنفع النهارده . داخنا في اشتراكيه يا حبيبي مش لعبه» .  
وتفسر رغبة زهيره في الخروج من بيت الأسرة هي وزوجها متولي :

● يبقى بعد هذا رجل واحد لا يدخل في ثنائي من هؤلاء هو ولى الدين بك ، الذي يلذكنا كثيراً برجالى ، لولا أن رجائى يتوه بفعل الخمر ، بينما يتوه هذا في التاريخ الفرعونى ، فيما يشبه الخيل . وهذا الرجل يربط في ترواته بين الماضى والحاضر ، لكنه لا يتجاوز بشخصه الماضى أبداً ، لذا يصف نفسه بأنه محط .

من تقابل هذه الشخصيات جميعاً تتولد الحركة ، أو لفتل الحدث ، في مسرحيتنا . واعتقد أن الفصلين الأول والثاني من المسرحية فيها حدث أرسطى تام ، يبدأ مع هذه الحالة لا يمثل وجهة نظر نيمان الذي طرح بديره وعلى فكرة السفر إلى بلاد بره على ابراهيم ، ويتأزم عندما يلعب الجميع في الفصل الثاني إلى فيلا نادريك ، ويخرج حين يأتى محمد التمس إليهم ويتقدم جميعاً من يرثى نادر وفخرى وبديره ونانا . ولعل لا أكون مبالغا لو قلت إن هذين الفصلين يمثلان مسرحية كاملة ، إلا أن الغزى في هذه الحالة لا يمثل وجهة نظر نيمان الذي يريد أن ينبه إلى الخطر ، لذا كان من الضروري بالنسبة له كى يعبر عما يريد أن يضيف الفصل الثالث ليضمنه التحليل الذي يهدف إليه .

تعود مرة أخرى للشخصيات . . الشخصيات التي تمثل الرجعية في هذه المسرحية جميعاً مرسومة بدقة ، نادر بك الناعم ، الثابت الجأش ، الحافظ على الثورة ، المتعامل معها . . والدكتور فخرى

وعازوه تطلعه معاها الطيفه العاليه ..  
الكلام دا بطل .. خلاص .. يح ..  
ماعلش منه .. مافيش عندنا طبقه تعل  
على بقية الطبقات .

وتدافع عن زوجها الراحل فتقول : «ولا  
اكنه كان عامل في البولتاريا ؟»

وحين تذكر زوجها لا تتحسر على موته  
لذكرياتها الجميله معه ، بل تقول :

«مات بحصره من ستين سن ، بعد ما  
انقررت الاشتراكية .. كان نفسه يدنه  
عائش لغايه ما يشوفها ماله البلد» .

ويعطيه زوجها شبكىس عقداً ليلهيها  
عنه ، فتقول :

«دا اللي خلاه يديني العقد علشان  
يلخمني بيه ، وفكرت بش فاهمه حركة  
التاريخ»<sup>(٣١)</sup> هل يمكن أن يكون هذا  
أسلوب امرأة مصرية كان زوجها يعمل  
سمكرياً في الحارة ؟ وبافتراض أن زوجها  
كان نقايا ، وأن زوج ابنتها زعيم نقاي ،  
بل ولنفترض أنها متعلمه فهل رأينا سيدة  
مصرية تتحدث بهذه الطريقة ؟ إنها ليست  
شخصية حقيقية ، إنها بوق ، ولم يعطها  
قيمة فنيه سوى قدره نعمان على رسم  
شخصية المرأة المتسلطة التي رأيناها من قبل  
في بيبجيه هاتم ، وأجاد في رسمها مرة أخرى  
في زينب الدوغري .

وقبل أن نترك الشخصيات للحديث عن  
الكوميديا نقف وقفة سريه عند شخصية  
زهيره .. عند زيارة زهيره ومتولى لنادريك  
في بيته تشابجر هي وزوجها ، ثم تطلب من  
نادر الحماميه ، والبقابل يقوم بصحبته لأهل  
ويطلب من الدكتور فخرى أن يصحب  
متولى للأنثيه ، ثم يدور بين زهيره ونادر  
حوار غريب نسمع فيه هذه العبارات من  
زهيره :

زهيره : يا خساره .. يا خساره  
يا نادر .. يا ريتي حبيبتك انت الأول بدل ما  
كنت أقنع فيه .. السوحش .. رجس  
لأصله .. سواق .. دا حق كان  
عربجي .. عربجي ..

السوحش ، ياما بكائي ، انت فاهم احنا  
كنا في أوروبا مراتحين ؟ دا بدلتي .. أنا  
عازفه عشت معاه العمر دا كله  
أزاي ؟ ... هو علشان رجس لأله  
وطاوعته ورحت معاها عندهم ؟ شمشو ،  
بدلون ، بيكرهوني في نادر ويكرهوك انت  
كمان .

دول عائشين على نعمتنا وفلوسنا .  
بيتشرطوا علينا بالزلازل»<sup>(٣٢)</sup> .

هل هذا تصرف أو حديث سيده نراها  
طوال الوقت تتعلق بوقية زوجها ، وقيلت  
أن تركت البلد وتساو إلى آخر الدنيا لأجله ،  
وضحت بثروتها في سييله ؟ هل يمكن أن  
تفضل سيده مصرية ، أو حتى غير مصريه  
هذا امام خصمها بعد ثمانية عشر عاماً من  
التحلى والثياب ؟ ألم تفكر في أن هذا  
سيجعل نادر يشمت فيها ؟ ألم تفكر في أن  
هذا سيسيء للإنسان الذي أحبه أسم  
خصمه الذي كان يريد أن يأخذها منه ذات  
يوم ؟

إن نعمان كتب هذا الموقف غالباً ليهد  
لنهاية ساعته للفصل الثاني ، تنشرج فيها  
الخيوط بعد أن تعتمد وتحتم ، لكنه لم يكن  
موفقاً في رأى من الناحية الفنية .

ولا شك أن كم الكوميديا في هذه  
المسرحية يسوق كثيراً ما رأيناها في وأبور  
الطحين وعطوره افندي ، وقد تحدثنا من قبل  
من الحركة كمصدر للإضحك عندما أشرنا  
إلى محاولات بدرية الدائم خلق فستانها ،  
إلا أن الحركة ليست هي المصدر الوحيد  
للإضحك في مسرحيتنا ، فهناك أيضاً  
المفارقات اللفظية ومن أمثلتها هذا الحوار  
بين زهيره وزوجها :

زهيره : سي ترو .  
زوجه : انتي سي ترو ، وأنا ساتراه ،  
ومانتروش ليه ؟<sup>(٣٣)</sup> .

ومن أمثلتها هذا الحوار بين إبراهيم  
وبدرية التي خلعت فستانها لسقوط  
العرقوس عليه :

بدرية : أله بالعرقوس ؟  
إبراهيم : عازله بالقصب ؟<sup>(٣٤)</sup> .

والقصب هنا فيها تورية بين القصب  
كمشروب ، والقصب الذي تزين به  
الملابس .

وهناك أيضاً اللزمات كمصدر من مصادر  
الإضحك ، ومن أمثلة ذلك «كلمة القدره  
التي يكرهها شبكىس في الفصل الأول  
ويتسلطها منه محمد النمس ويجعلها لازمة  
يلتق بها على حديثه .

أضف إلى هذا الطليعه الخاصه لشخصية  
زوجه كامره متسلطه ، باعتبار أن هذا النوع

من الشخصيات مصدر مضمون وجرب في  
مسرح نعمان عاشور .

وأظن أننا لم نعد في حاجة للحديث عن  
اللغة بعد التلميح التي رأيناها عند الحديث  
عن شخصيتي محمد النمس وزوجه ، فهي  
مباشرة وخطبيه ، ونجما يتعلق برحه تعتبر  
اللغة أصل من مستورها كثيراً . وعمل  
العكس من ذلك نرى اللغة في بقية المسرحية  
متسقة مع الشخصيات ، ومتدفقه ،  
ودستقه من صميم الحياه اليومية كما ياتي  
بالمرح الواقعي .

وفي هذه المسرحية يكرس نعمان عاشور  
الإيجام ثلاث مرات ، فهو يهي الفصل  
الأول بأن تقول رحمه لابنتها وشبكىس زوج  
المستقبل :

«دا فصل المؤلف ، هو اللي عاملها فينا  
وفيكم وفي الجمهور وخضيا على النقاد ..  
النقاد .. علشان يشتموه من أول  
سأته»<sup>(٣٥)</sup> .

وتكرر المسأله مرتين في الفصل الثاني ،  
مره لأن نانا تريد أن تأخذ إبراهيم بعيداً عن  
عيون الجمهور ، ومره لأن الحديث تروق -  
كما يحدث في اللا معقول - وعلى الممثلين أن  
يجدوا له حلاً . وفي رأى أن هذه المحاولة  
من نعمان عاشور لا أهمية لها من الناحية  
الفنية ، ويمكن الاستغناء عنها تماماً دون أن  
تتأثر المسرحية .

## (٥)

بعد حرب أكتوبر حدث في مصر تغير  
هائل شمل الحياه الاقتصادية والاجتماعية  
والسياسية ، فقد بدأت الطبقات التي بشر  
نعمان جبهوطها إلى الصعود ، وظهرت  
الرسمائيه ، وقرغت الاشتراكية من معناها  
تحت دعوى الانفتاح ، وأصبح الانفتاح  
مرتبطاً باختلاقيات جديده على المجتمع  
المصري ، أساسها البحث عن المصلحه ،  
والارتباط بالغرب فيما ينتجه من سلع  
استهلاكية ، وضرب الصناعه الوطنيه ،  
بالإضافه طبعاً إلى مفهوم النهب والكسب  
السرعي منها كان المقابل .

وأكثر من تألم من هذا الوضع فتان :  
الذين بشروا بالثورة قبل حدوثها ثم أبدلوا  
بعد أن تحققت وقفوا إلى جوراها ، والجيل

الذي تربى في ظل الثورة وتشرب مبادئها وخاض معاركها في ١٩٦٧ و ١٩٧٣ . وكان لابد أن يكتب أصحاب الأقلام الشريفة عن هذا ، وأن يصفوا المرحس ويشخصوا العله . وبالفعل كتب الكثيرون ، ومن أهم من كتبوا مؤلفنا المتميز بقضايا وطنه : نعمان عاشور .

ونعمان عاشور في هذه المرحس لا يتنقد من داخل النظام كما يريانه من قبل ، بل من موقف المعارض ، ومعارض في عام ١٩٧٧ الذي كان بداية لمصادرة حرية الرأي وضرب المعارضه . وهذا أمر يجب له دون جدال .

اختار كاتبنا قيمة شهيرة في الأدب العالي لينسج على منوالها ، وهي تيمة «هوقة الغائب» . والغائب في مسرحيتنا هو الضابط هشام الذي شارك في حرب أكتوبر ، ولم يعد من الحرب ، وظنوا أنه استشهد ثم تبينوا أنه أسير في إسرائيل ومصاب بشلل في سبب في بتر ساقه ، وفجأة يعود ليبري ما جرى في مصر أثناء غيابه . وما جرى طبعاً هو الانفتاح .

كان هشام ينتمي لأسرة متواضعة ، فولاده عطار في حي المديح ، وحين ذهب إلى الحرب لم يكن والده يملك من حطام الدنيا سوى عل المطارة والمزل الذي يقيمون فيه في المديح ، إلا أنه عند عودته يجد أن والده يملك برجاً من تسعين شقة في الدقي ، تملوه قيلات ، ويقع في الدور الأرضي منه بوتيكا يعمل اسم فلانمنجو . ويتسابق اخوته وغيرهم على تاجير الشقق مفروشه ، باعتبار الدقي هوى العرب ، كما يتسابقون في استيراد أحدث المودات في كل شيء بطيعة الأغنياء الجدد ، ويعملون شعارهم بدل الحكمه القائلة «يقيني بالله يغني» ساعة على شكل صاروخ .

ولا يعتمد نعمان تصوير صراع بين هشام واخوته ، أي بين من ضحى لبلد مصر ومن استفاد من النصر وحوله إلى مصلحة شخصية بدلاً من أن يكون مصلحة عامة ، بل اعتمد على تصوير ما يفعله المتفوضون ورفض هشام الدائم لكل ما يفعلونه .

وليس هشام أنصار يقفون إلى جواره ليكونوا طرفاً قريباً في الصراع ، فلا يقسم به سوى زوجته ، وشباب من الطليعة العاملة

عصامي الثقافه اسمه مبارك ، أما بقية أبطال المرحسه جميعاً يقفون في الجانب الآخر .

ويتزعم أبطال الانفتاح عصام شقيني هشام ، ودولت زوجة أبيه التي تزوجها سرا لمدة عشرة أعوام ، ويدور في ذلك عصام شقينه فيفي وزوجها حتفي .

ويستل الانفتاح يعتمد في استيراد البضائع على مجموعة من تجار الشنطه العرب ، أو بالتحديد الفلسطينيين الذين يحملون أسماء متاضلين ويظهرون أمام الناس بمظهرهم ، وليسوا في الحقيقه سوى أسوأ التجار .

ولأن عصام رجل عمل فهو يتآمر على الجامع الذي يريد والده أن يقيمه في الدور الأرضي ويتهمد لتحويله إلى بوتيكا ، ويجهذ في أن يأخذ القيلات التي تسكنها اخته ووالده كي يدخلها في مشروعه لتأسيس لوكانده وملهى ليل ، وكأنه ليس من صلب رجل كان بالأسر شيخ طريقه .

أما دولت فهي استاذة الجميع ، منها يتعلم الجميع فن إدارة الشقق المفروشه ، وغيرها . وقد نجحت في الزواج بالشيخ سلامه والد هشام وعصام وجعلته أشبه بالختام في اصيها .

لكن أغرب الشخصيات ، وأصعبها فنياً ، هو الولد : الشيخ سلامه ، الذي يظهر شيئاً ويطن آخر ، لقد عاش بين الجميع كمطار وهو يخفي أنه يجمع مئات الألوف من جلود الحيوانات التي باعها مرة واحدة ونقلته مرة واحدة

من صاحب عطاره إلى صاحب أعظم برج في الدقي . وهو يحاول أن يفتح هشام كبر يصعد لياخذ القيتلا المخصصة له شخصياً فتقول في أنفستا ياله من أب عطوف ثم تتبين أنه يريد شقة هشام ليعطيها لزوجته لتزجها مفروشه ، ثم يقول إنه يعترم الحج لأنه قصر في أداء الفريضة ولا تلبث أن تتبين أنه يريد الابتعاد خوفاً من ضغط زوجته وأولاده عليه من أجل تنفيذ مشاريعهم ويعرض على هشام أن يدير أملاكه في غيبته بدلاً منه فظن أن هذا حباً وتقديراً منه ، وسرعان ما تعرف إنه يريد أن يتركها له لأنه الوحيد الذي لن يدير الأمور لصالحه الشخصى . إن هذا الشيخ الذي يبدو بسيطاً هو في حقيقه الأمر داهيه .

وكو يعشق نعمان إحساننا بخلاف بين هشام وبين عائلته يجعله مشغولاً برسم لوحة عن جندى كان معه في الحرب ، قطعت الشنطة رأسه ، وحين نظر في الراس وهو يطير وجد فيه نظرة غريبة ، فراح يبحث عن سرها ، وأخيراً تبينه . لقد كانت تحذيراً عما هو آتٍ ، من الأبراج الانفتاحية التي بنيناها لتتحول إلى شقق مفروشه وملأها ليليه وبوتيكا ونسناً أن نبنى بدلاً منها مساكن لسكنى القبور من أبناء مصر الملمعين ، ولذا يرسم في لوحته صاروخاً على شكل البرج ويجعل فيلتي السطح رأس الصاروخ ، ويرفض أن يشارك في اللعبة بأي شكل من الأشكال .

وقد وقع نعمان عاشور على معنى إنسان جيد وعميق يمثل في شخصية هشام العائد للحرب في مواجهة أسرته التي رأتها ، ولا شك أن هذه المقابلته ترقى بموضوع المرحس ليتهاجز الفتره المحدوده التي تناوها إلى أفاق البقاء والدعوى ، إذ أصبح الأمر ليس خلافاً بين الأشخاص بل بين القيم ، بين من ضحى ومن انتفع ، بين العطاء والالتهازيه ، وهاتان قيمتان لا يخلو منها زمان أو مكان .

ولعلنا لسنا من خلال العرض السابق للمرحس واشخاصها أن الكاتب كان غاية في التوفيق في رسم شخصياته سواء الأب المزودج الايماء ، أو دولت أو عصام أو غيرها ، لكن هناك شخصية . حملها أكثر من امكانياتها اللغويه ، وهي شخصية عزوز النقاش الذي يعمل في نقاشه الجامع ، فهذه النقاش يدعو للشيخ سلامه فيقول :

«ربنا يشرف مقدارك ويعلم مراتبك ويملكك نص عمارات الدقي ، بلاش نقول مصر كلها ، لحسن تحملك تحمى سكينه .

فهل يعرف الاسطوانات مثل عزوز تعبیر ونحمه سكينه ؟

مثال آخر : يصف عزوز مشهد استناد الأب على صدر زوجته بقوله : «مشهد الاحتضار في روميو وجولييت» فهل يستطيع أسطى أن يعرف كلمات مثل «مشهد» و«احتضار» فصلاً عن روميو وجولييت ؟

مثال ثالث : في المشهد النهائي حيث يتكلم الجميع بمحاول عزوز التدخل فتنبه

ولت، فيصبح ومائش ديمقراطية، فهل كلمة ديمقراطية هي إحدى كلمات قاموس الأسطوانات ؟

إن عزوز عضو في نشائي من العمال، طرفة الأول هو مبارك الذي كان أزهرياً ثم خرج من الأزهر دون أن يكمل تعليمه، ومبارك هذا يتحدث بالحكمة طول الوقت، ومع هذا فقلته ميرر لأنه كما عرفنا دالم الإطلاح، لكن عزوز ليس له ما يبرر هذا المستوى اللغوي .

ورغم اقارنا بأن حديث مبارك ميرر إلا أن هذا أيضاً لا يمنع من أن نشير إلى أنه خرج في مواضيع قليلة عن أي احتمال للتبرير كان يعرف اسم مرض نفسي باللغة الانجليزية . يسأله عزوز قرب النهاية : «يقولوا عليها إليه الحاله دي عندكم في علم النفس يا أستاذ مبارك ؟» فيجيبه مبارك : «ديجوسو بيليتي» ولسلاسل ليس لدى معجم لعلم النفس لأراجع مدى دقة هذا المصطلح ، لكن أيا كان الأمر فهذا أكثر بكثير من امكانيات الشخصية .

ملاحظة أخرى عل إحدى الشخصيات، وهي شخصية دولت : لقد نعدمت كاتبنا عند تقديمها أن يوحى لنا أنها رئيسة شبكة للمخابرات، حيث جاءت بها جيرة التي تعمل معها ، ودار بينهما هذا الحوار :

بيهره : أنا عاوزة أستاذن يا مذام النهارده وبكره .  
دولت : ليه ؟ مش وقته يا بيهره .

بيهره : عيلى مشوار صغير في اسكندرية .. يومين اثنين وراجعه .  
دولت : حتروحى مع حد ولا تاخذنى اتومبيل ؟

بيهره : طبعاً مش رايحه لولحى<sup>(٣٧)</sup> .

ولست أدري من هذا التلميح ، بل من هذا الإصرار على تصوير نساء الطبقة العليا دوماً كعاهرات في مسرح نعمان عاشور كما رأينا من قبل في بديره وثاناً في مسرحية «بلاد بيره» ، مع أن هذا ليس ببدى قيمة من الناحية الدرامية .

● هناك بعد هذا ملاحظتان على الحدث ..

الملاحظة الأولى أن نعمان يستخدم أسلوب كسر الإيهام في الجزء الأخير، ويطلع المسرحية بشيء من حيل التجريب

حيث يأمر مبارك الجميع بأن يرفعوا أيديهم ويقفوا صامتين ، فتسأله فينى :

فىنى : خليتنا نعمل كله ليه يا مبارك ؟ مبارك : مش اتنا ، ده المؤلف بتناج الرواية لغاهما فاضيه لا فيها أغاني ولا فيها رقص ولا فيها استعراضات قال لك أعمالها بالكورس<sup>(٣٨)</sup> .

ويستمر المشهد عدة صفحات على هذا الأساس ، بحيث نرى فيه الشخصيات نوعين : أبطال وكورس ، وبأخذ الأبطال وحدهم حتى الحوار بينها يقف الكورس يشاهد .

إن نعمان في اعتقادي كان طموحاً إلى التجريب ، لولا أنه كان حريصاً على أن يلتزم بأشكال سهله ، جيده التوصيل للججمهور العريض الذى يريد أن يبلغه رسالته لذا جاء تعامله مع التجريب محدوداً في أضيق نطاق .

الملاحظة الثانية ، هي في حقيقة الأمر مأخذ على نعمان عاشور ، وتتعلق بالنهاية ، حيث جعل الممارات المحيطة بالبرج تنفجر ، كرمز لما سوف يحدث في المستقبل . وفى رأى أن هذه النهاية الرمزية لا تتسق مع السياق العام للمسرحية وإنما جاءت لتعبير عن فكرة نعمان أكثر مما جاءت كنتيجة طبيعية لنمو الحدث .

والكوميديا في مسرحتنا جيده ، وإن كانت في معظم الأحيان تعتمد على التواخى اللفظية ، أما اللغة فمعبسه ، وعدا الملاحظات السلبية التي أشرنا إليها عند الحديث عن شخصي عزوز ومبارك فلا يوجد بها عيب .

إن مسرحية «برج المدايح وأحلة من أجود ما كتب نعمان عاشور لما فيها من معاني سامية وشخصيات جيده البناء ، وجعل حتى بين هذه الشخصيات ، ولغة معبره .

(٦)

نخلص مما سبق إلى أن نعمان عاشور عاش حياته كاتباً ملتزماً بقضايا الوطن ، وهذه ميزة تحسب له ، لكنها أدت به من حيث لا يدري إلى اختيار موضوعات عابرة أحياناً ومعالجات فيه أقل مما ينبغي أحياناً أخرى ، ومع هذا فقد ترك نعمان أعمالاً عديدة ستبقى على الزمن

المواش :

١ - نعمان عاشور : الأعمال الكاملة ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ج ١ ص ٢٢٣ .

٢ - د. على الراعي : المسرح في الوطن العربي ، الكويت ، ١٩٨٠ ص ٩٥ .

٣ - الأعمال الكاملة ج ١ ص ١٢٩ .

٤ - السابق ص ١٤٦ .

٥ - السابق ص ١٤٧ .

٦ - نعمان عاشور ، الأعمال الكاملة ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ج ٣ .

٧ - الأعمال الكاملة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ج ٢ ص ٩٦ .

٨ - السابق ص ٥٣ .

٩ - السابق ص ٦٧ .

١٠ - السابق ص ٦٨ .

١١ - السابق ص ٣٨ - ٣٩ .

١٢ - السابق ص ٩٣ .

١٣ - الأعمال الكاملة ، ج ٣ ص ١١٢ .

١٤ - هذه هي الشخصية الثانية التي تلعب دوراً رئيسياً في مسرح نعمان عاشور بعد رجائي ، ونجلها دالة الإيمان ، غير أن إيمان عطوه ميرر برغبته في المحروب ، بينما إيمان رجائي غير ميرر .

١٥ - المرجع السابق ص ١٦٢ .

١٦ - السابق ص ١٢٣ .

١٧ - السابق ص ١٣٣ .

١٨ - السابق ص ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٢٩ في التوالى .

١٩ - السابق ص ١٤٨ (ج ٢) .

٢٠ - النصوص الواردة على لسان محمد هنا من المرجع السابق ص ٤٦٥ ، ٣٦٥ .

٢١ - النصوص الواردة على لسان رحمه من المرجع السابق ص ٣٨٠ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٤٦٦ على التوالى .

٢٢ - السابق ٤١٨ - ٤١٨ .

٢٣ - السابق ٣٨٠ - ٣٨١ .

٢٤ - السابق ٣٨٧ .

٢٥ - السابق ٤٠٠ .

٢٦ - الأعمال الكاملة ، ج ٣ ، ص ٣٨٤ .

٢٧ - السابق ص ٤٤٩ .

فيديو عامي ١٩١٥ و ١٩١٦ . إلا ان هذا  
النجاح لم يكن مستمرا ، كما ان تعدد  
الازيمات التي مرت بها الفرقة قاد الى حلها  
حوالي عام ١٩٢٠ .

قبل ذلك بأربع سنوات ، هجر الفرقة  
نجيب الريحاني ، اهم تلاميذ عزيز  
عيد<sup>(١)</sup> . وكان ذلك لسببين . سادى  
ومضى . فهو يوضح في مذكراته انه لاحظ  
ازدياد اعجاب الجماهير به يوما بعد آخر ،  
ومع ذلك كان يعاني الفاقة والامهال من  
فرقته . فطلب من عزيز عيد ان يضع اسمه  
في الاعلانات ، لكن طلبه قوبل بالرفض .  
لذلك قرر ان يهجر هذه الفرقة التي كانت —  
في رأيه — تسير نحو الخراب<sup>(٢)</sup> ؟

## الفراكو - آراب

القطعة بين الريحاني وعيد ، الصديقين  
وزميل العمل منذ فترة طويلة ، تمثل في  
نظرنا مرحلة هامة في تطور المسرح  
الكوميدي في مصر . فاذا كان تلميذ عزيز  
عيد احس بقدرته على منافسة استاذة ،  
فذلك يعني ان اتجاهها مخالفا لمدرسة عيد ،  
مدروسة الفودفيل المترجم ، كان قد بدأ  
بتشكل . فالفصومة بين رجل المسرح كانت  
اكثر جوهريه مما يمكن ان توحي به  
« ذكريات » الريحاني التي اشرنا اليها ، والتي  
هي الوثيقة الوحيدة عن القطعة بين  
الفنانين . في الواقع نشأ النزاع عن مشكلة  
منهجية : هل يترجم الفودفيل الفرنسي أم  
يقتبس ؟ كان عزيز عيد يصير حل عدم  
اجراء اية تعديلات في التوفيلات المترجمة  
لتمشي مع اللوق المصري . وكان هذا في  
نظر الريحاني السبب الرئيسي في خراب اول  
فرقة كوميدي في مصر<sup>(٣)</sup> . وبالعكس كان  
الريحاني يعتقد في ضرورة اقتباس ، بل  
وحق تحوير المسرح الفرنسي . انه كان  
يريد صنع مسرح مصري حقيقي ، او  
حسب تعبيره : « مسرح مصري ، مسرح  
ابن بلد ، فيه ريشة والعظمية » و  
« الملوخية » مش ريشة « البساطاوس  
المسلوقة » والبتيك . . مسرح نتكلم عليه  
اللغة الى يفهمها الفلاح والعامال ورجل  
الشارع ، ونقدم له ما يجب ان يسمعه  
ويراه<sup>(٤)</sup> . وهو ما سوف يهبطه بعد مرحلة  
الفراكو — آراب :

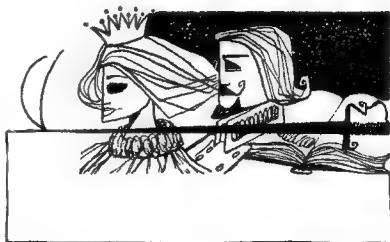
ترك الريحاني فرقة عزيز عيد في مايو  
١٩١٦ ، الا انه قبل الاشتراك مع صديقه  
استيفان روسي في تمثيل اسكتش ناحش في

### أولا : ما هو الفراكو — آراب ؟

كان المسرح الكوميدي في مصر قبل عام  
١٩١٦ يتكون اساسا — باستثناء الفصل  
المضحك — من ترجمات واقتباسات عن  
موليير وفودفيلات مترجمة . وفي رأينا ان  
ميلاد اول صيغة للكوميديا المصرية الحديثة  
كان في يولييه عام ١٩١٦ . ولم يكن  
هذا الميلاد في مسرح ، ولكن في كباريه  
يحمل اسم « آيه دي روز » . هذه الحقيقة  
التاريخية جذيرة بالتحليل كي نفهم سببها ،  
ولكي نستخلص منها النتائج .

لقد ناضلت فرقة عزيز عيد سنوات  
طوال لتقديم الفودفيل الى الجمهور المصري  
حتى تحقق لها النجاح بتقديم مسرحيات

### د . جلال حافظ



كبارية و آيه دى روز<sup>(٩)</sup>، كيف سمح هذا الممثل - الذى على رعى بقيمته الفنية - لنفسه مثل هذا الريمان؟ لقد قبل الريمان مسرحا داخل كباره كى يحقق طموحه المسرحى كما يوضح د. الراعى<sup>(١٠)</sup>، فقد كان من المستحيل عليه الحصول على مسرح آخر. وبعد عدة ايام من بداية العمل، حصل على موافقة مدير الكباريه على تقديم مسرحيات فرنسية من فصل واحد<sup>(١١)</sup>. ورغم فشل هذا المشروع، إلا أن دلالة واضحة، لقد كان الريمان ينو أن يجعل من الكباريه مسرحا لنفسه.

ولقد فرض الكباريه قانونه على فن نجيب الريمان بطريقتين: أولا وضع جمهور الكباريه حدا لتجربة الريمان في تقديم مسرحيات فرنسية؛ فالجمهور المهتم بالغناء والراقصات كان يدير رأسه بعيدا حين يبدأ انصراف المسرحي<sup>(١٢)</sup>. نفس هذا القانون فرض نفسه بطريقة أخرى حين حدد الصيغة أو الشكل المسرحي الذى كان على وشك الظهور. إن ذوق جمهور غير متجانس (مكون من مصريين وجاليات اجنبيه وجندو انجليز) وكذلك عناصر العرض المثورة بالفعل من غناء ورقص، كل ذلك قاد الريمان الى نوع من «الريفيو» المسمى «فرانكو-آراب». وهو عبارة عن مسرحية صغيرة مكونة من عدة تابلوهات راقصة مصحوبة بالغناء وبعض المواقف الكوميديا القصيرة التى تخرج فيها الاغنيات العربية والفرنسية كما تختلط العامة المصرية بالفرنسية في الحوار. وتحكى المسرحية القصيرة مغامرات العمدة كشكش بك الذى يحضر الى القاهرة بحثا عن اللذات لدى غايات العاصمة. وقد قلد الكسار نفس هذه الصيغة الريمانية في «كازين دى بارى» مستخدما بطلا آخر للفرانكو-آراب هو البريرى عثمان عبد الباسط الذى كان الكسار قد ابتكره من قبل. وساد الشكل البدائي الأول للكوميديا المصرية الحديثة، وهو الفرانكو-آراب، المسرح المصري في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى. فقد كثر مقلدو الريمان والكسار في كل مكان، في القاهرة وفي الاقاليم. وهذا الانتشار حدد الخاصية الجوهرية للمسرح الكوميدي لفترة ما بين الحربين، وهى التابلوهات الراقصة التى تزين معظم المسرحيات الكوميديا.



موليير

## ثانيا: مصادر وتطور الفرانكو-

### آراب

#### ١- الريفيو.

شهدت القاهرة والاسكندرية، في فترة ما قبل الحرب الأولى، رواجاً لمروض الريفيو التى كانت تقدمها في الكباريات فرق اوروبية وخاصة فرنسية<sup>(١٣)</sup>. وإلى جانب هذه العروض المستوردة، كان بعض الفنانين من الجاليات الاجنبية، وربما بعض المصريين ايضا، يقدمون ريفيوها يطلق عليها «حلية». وفي هذا المجال ساهمت فرقة جالانزى - التى كانت تقدم عروضاً للفودريل بالفرنسية - مساهمة فعالة. ويبدو ان صفة «حلية» كانت تعني ان الريفيو معد في مصر، وأن موضوعه مستمد من الحياة

الاجتماعية المصرية، قبل «ريفيو الحشيش» الذى قدمته جالانزى عام ١٩٠٨<sup>(١٤)</sup>. ولما كان الريفيو المحل يعرض لجمهور غلط مكون من المصريين والعديد من الجاليات الاجنبية المتنوعة الجنسيات، فانه كان يستخدم في آن واحد الفرنسية والعربية، مع الانجليزية احيانا. ومن هنا مصطلح الفرانكو-آراب الذى اطلق على هذا النوع.

وحين قدم الريمان، عام ١٩١٦، مسرحياته القصيرة في «الايه دى روز»، لم يفعل أكثر من أن استعار نوعاً دائماً بالفعل. وكان يقدم مسرحياته هذه باسم الفرانكو-آراب حسب المصطلح السائد، وكان النقد المعاصر يصنفها بالتالى في نوع الريفيو<sup>(١٥)</sup>. فلماذا ما كان بعض النقاد المحدثين يعتبر الريمانا مبدعاً لنوع الفرانكو-آراب<sup>(١٦)</sup>، فهذا خطأ مصدوره عدم دقة البحث في أصول المسرح المصري.

وحاول الكسار - الذى كان مازال مبتعاً بجهولا - ان يقلد الريمان عام ١٩١٧. فعلى نسق ريفيو - كشكش بك في باريس، عرض الكسار، ابتداء من شهر ابريل، ثلاثة ريفيوها ذات اخراج ضخم هي: «البريرى في باريس» - «البريرى في مونت كارلو» «البريرى في مؤتمر ستوكهولم»<sup>(١٧)</sup>. وقد تجيز الاخراج والديكور والرقص في هذه العروض بجودة فائقة حسب اقوال الريمان نفسه<sup>(١٨)</sup>.

وهكذا قرر الريمان - بدوره - ان يقلد منافسه في مستوى العرض. وحصل ذلك استمر في تقديم الريفيو ولكن بفرقة غتارة بعتاية ومصحوبة بأوركسترا كبير على مسرح عجمي تجهيزاً جيداً<sup>(١٩)</sup>.

سار فرانكو-آراب الريمان حل صيته الأولى، إلا انه بدأ يفقد تدريجياً خاصية من خصائصه الجوهرية، وهى المزيج اللغوى. ويرجع ذلك الى تأثير الأحداث السياسية لعام ١٩١٩ من جهة، وإلى تعاون الريمان مع بديع خيري في التأليف من جهة أخرى. وهكذا توجه الريفيو عند الريمان وجهة جديدة، فاصبح في آن واحد ذائع صفاً ونصلاً وتجزى بروح السخرية (ل) في مسرحيات «اش» - «ولو» - «فشر»<sup>(٢٠)</sup>.

شخصية عمدة آخر مثلها عزيز عيد في كوميديا من فصل واحد لإبراهيم رمزي هي « دخول الحمام » ، تشابه كثيرا مع شخصية كشكش بك<sup>(٢٤)</sup> . وهذا الفرض المستند على التماثل بين الشخصيتين غير صحيح ، لأن مسرحية إبراهيم رمزي قدمت بعد ثلاثة أشهر من ظهور الشخصية الرجمانية على مسرح « الأيه دي روز » في يوليو ١٩١٦<sup>(٢٥)</sup> ، مما يوحى بالتفكير في تأثير عكسي .



على الراعي

ومهما كان الفرمان الاخران خاطئين ، الا انها يساعدان النقد على التوجه في الطريق الصحيح للبحث . انهما يثيران الى ان البحث يجب ان يتوجه في المقام الاول الى مدرسة عزيز عيد التي يسمي اليها الرجماني ، وفي نفس هذا الحقل شديد المستشرقان باربور<sup>(٢٦)</sup> ولانداو<sup>(٢٧)</sup> وجهة نظرهما . ففي رأيها ان غلط العملة عند الرجماني ابتكره من قبل عزيز عيد . ونفس الرأي تقرره مجلة « التياترو » المصرية التي تؤكد ان هذه الشخصية ابتكرها عزيز عيد على مسرح فرقة جالزني عام ١٩٠٨<sup>(٢٨)</sup> . فلذا كان هذا الفرض يقترح مصدرا محتملا ، الا انه لا يشمل كل ابعاد الشخصية موضوع الدراسة . ان كشكش بك المفترض انه اقتبس عن هذه المسرحية او تلك لعزيم عيد ، لا ينظر شيئا المثل المصور في النصوص المسرحية المخطوطة الشديدة التنوع التي فحصناها . فقبل كل شيء يجب ان نلاحظ ان كشكش المسرحيينات والشلاشيات ليس ثمرة المخيلة الرجمانية وحدها . فنحن يمكننا ان نؤكد على ضوء قراءتنا لمسرحيات الفرانكو- آراب ان هذه الشخصية ابتكرت وطلورت بقلم ثلاثة مؤلفين وعلى اربعة مراحل : الرجماني رسم ، عام ١٩١٦ ، للملم البسيطة لأول صورة بدائية للشخصية التي لبها في ثلاث مسرحيات « وهي « تماثيل يابطة » - « ستة رجال » - « بكرة في الممشى » ) والتي ينحصر دور كشكش فيها على فقرات حوارية فكاهية مقدمة بين تابلوهات الريفيو . هذه المسرحيات الثلاثة تقدمت ولم يتعرض اي ناقد لها بالدراسة . ومن ثمة فمن المستحيل - حاليا - تقدير مدى تأثير عزيز عيد او غيره على هذه المرحلة .

بعد ذلك اخذ امين صدقي نفس شخصية كشكش بك ، حبس عالم

بعد ذلك - وفي سرعة - سيتحول ريفيو الرجماني الى نوع يقف في منتصف الطريق بين الريفيو والابريت ( مثل « الليالي الملاح » - « ايام العز » ) وسيطلق عليه النقاد حينئذ مصطلح ابريت ، ومعتبره كذلك ايضا د . ليلى ابو سيف ، مؤرخة الرجماني<sup>(٢٩)</sup> .

## ٢ - الفودفيل .

### (١) شخصية كشكش بك .

اهتم الرجماني بتسجيل لحظة ميلاد كشكش بك ، الشخصية الرئيسية في الفرانكو- آراب . « لست أدري اكنت في تلك اللحظة نالسا ام سيطقا ، وانما الذي اؤكد انه اني رايت بعني رأسي خيالا كالشيخ ، يرتدى الجبة والغفطان وعلى رأسه عمامة وبغية كبيرة . فقلت لنفسى ماذا لو جئنا بشخصية كهذه وجعلناها عماد روايتنا ؟ ولم اتوان في نفس الدقيقة ، وكانت السادة الحفاسة صابحا . فقممت من فراشى وأيقظت اخي الصغير ، وكان في خير حورن وساعد . ورحلت امل حبه هيكال الموضوع الذي صممت على اخراجه . وكان عبارة عن عمدة من الريف وفد الى مصر ، يحمل الكثير من المال ، فالتفت حوله فريخ من الحسنان اصعبن ماله ، وتركته على الحديقة . فعاد الى قريته يعرض بنان النتم ويقسم اغلظ الايمان بان يتوب الى ريشده وان لا يعود الى ارتكاب ما فعل »<sup>(٣٠)</sup> .

وهكذا ابدي الرجماني متباها ان مبدع كشكش بك ، الشخصية الزائفة الصيت . الا ان بعض زملائه وبعض النقاد اتكروا عليه هذا الزعم . ويمكننا ان نصف حرجا هؤلاء في ثلاثة اقسام : الاول مشكوك فيه بسبب طابعه الملهي . والثاني مستند الى تسلسل تاريخي زائف . والثالث قابل لان يمدنا بتوضيحات مفيدة الا انها غير كافية .

اذع بعض الممثلين الكوميديين - دون تحيد اوراهين - فكرة ان الرجماني اقتبس شخصية كشكش بك من هذا الكاتب او ذاك<sup>(٣١)</sup> . وهؤلاء جميعا كانوا - فيما يبدو - مدفوعين بغيرة مهنية ولذا نجح في غير سبق في تاريخ المسرح المصري ، او كان لديهم مصلحة في تأكيد الملكية العامة لشخصية كشكش بك ، التي كانوا بالفعل

قد اقتبسوها وقلدوها ( واشهرهم امين عطا الله - محمد المغربي - محمد عيد النني - عيد اللطيف مجبوم<sup>(٣٢)</sup> . ويتحدد اكثر ، زعم امين عطا الله ، للممثل السوري الاصل ، ان هذه الشخصية الرجمانية سبق ان ظهرت في اواخر القرن الماضي في مجلة ساخره هي « حماره منق »<sup>(٣٣)</sup> . واقول هذا الممثل على وجه التحديد مشبهة ولا يمكن الاعتماد عليها ، لانه كان الممثل الرئيسي لمسرحية الرجماني . فقد عمل مع فرقة الرجماني حيث كان يلعب دور الشيخ نينون . ثم عاد بعد ذلك الى سوريا حيث لعب دور كشكش بك . ويحكى الرجماني انه في جولة فنية له بسوريا عام ١٩٢٠ ، هوجم باعتباره مقلدا غير ناجح لامين عطا الله - لان الجمهور السوري كان لديه كشكش بك الممثل الذي يترتدى السردنجوت ويتكلم العامية السورية<sup>(٣٤)</sup> .

اما وجهتا نظر المثلة والصحفية فاطمة اليوسف ، والناقد د . على الراعي فيما اكثر اثارا للاهتمام : تؤكد النجمة القديمة في مذكراتها ان اصل كشكش بك هو شخصية عمدة ابتكرها وقدمها عزيز عيد عام ١٩١٧ في ميلودراما من فصل واحد . وفاطمة اليوسف تعني بذلك شخصية العمدة الشهواني الذي يقتصب خالته الشابة في « القرية الحصره »<sup>(٣٥)</sup> . لكن فاطمة اليوسف تتجاهل هكذا ان الرجماني كان يلعب دور كشكش بك منذ عام ١٩١٦ . ود . على الراعي من جانبها يفكر في ان



الراقصات ، والتبوع دائما بخادمه ( الذى ظهر منذ المسرحية الثانية للرياحى ) (٣٩) ، فنامها وصحبها عشيقته وحماه ، وهكذا تحول النمط الأول الى شخصية اكثر حيوية تتحرك فى مغامرة على طريقة الفودفيل الذى تخصص امين صدقى فى ترجمته فى فرقة عيد . وقد تبقى لنا من حوالى خمس عشرة مسرحية ، كتبها صدقى من ١٩١٦ الى ١٩١٨ ، خمس مخطوطات لم تدرس مساهرها بعد . وفى المرحلة الثالثة اخذ يلعب خيرى ، ابتداء من عام ١٩١٨ ، فى تخليص كشكش من الحكايات الماجنة ، وجعل يستمره فى ريفيوشات واستعراضات ذات طابع نظائلى .

وفى النهاية ، فى العشرينيات والثلاثينيات ، عاد من جديد النمط الذى صوروه امين صدقى ، ولكن بقلم الرياحى نفسه بالتصاوير مع بديع خيرى . هذه النسخة الاخيرة هى الشخصية الريمانية الموروثة عن امين صدقى ، ولكن ابلغ تطوراً . ( كما فى مسرحيات «ه من التسوا» - «ابى اغمزى» - «المحفظة يا مدام» - «الدنيا جرى فيها ايه» ويبدوان احكام المستشرقون والتقاد تعلق بهذه المرحلة الأخيرة ، ذلك ان الرياحى كان قد ذاع صيته ، واصبح مسرحه محل اهتمام الدارسين على نحو ما فعل باربوز ولانداو . وقد ردّد الثاين رأى الأول فيما يخص اصل كشكش بك حل النمو الذى ذكرناه . اما د . ليل ايسيف ، وهى الوحيدة - فى حدود علمنا - التى اتتحت لما قبلنا الاطلاع الكامل على نصوص الفرانكو-آراب الريمانية ، فانها تعرض كل الفروض ،



عزيز عيد

وتصدق على رواية الرياحى التى يؤكد فيها ابروته الكاملة لكشكش بك (٣٩) .

شخصية العمدة الفاسق كانت معروفة بالفعل فى القصص الشعبى والنكت المصرية (٣٩) . وستظهر الشخصية على المسرح ، رعباً لأول مرة ، فى «الفصل المضحك» ، دون ان تصبح رغم ذلك نمطاً مشهوراً . ونحن لا نلتقي بها الا فى نص واحد غير كامل منسوب الى الفنان عبد القادر سليمان الذى لا يعطى مسرحيته اى عنوان (٣٩) . وستصبح الشخصية ملكية عامة وتبلغ قمة انتشارها فى الفترة من ١٩١٦ الى ١٩٢٠ عند الرياحى ومقلديه ، وكذلك عند الشاعر ابراهيم رمزي الذى يعد واحداً من افضل مؤلفى المسرح فى هذه الحقبة . ان ثلاث مسرحيات لهذا المؤلف ( «دخول الحمام» - «ابو جنة» - «عقبال الحيايى» ) تقدم نمط العمدة الخليل (٣٩) . وفى الأولى خاصة نجد تيمة العجوز المالحين المفتون بحسنات العاصمة يقع - رغم حذر الساذج - ضحية لهن ، ان يجذبتن ويسلبن امواله . ونلاحظ ان هذه هى التيمة التى توجه الحدث فى الفرانكو-آراب . لكنها ليست هى نفسها تيمة القصص الشعبى ولا الفصل المضحك .

ففى الحالة الأولى تكون هذه الشخصية عصابة شخصيات من بيتها وتقتل رجال فتوحها ، فالتناقض بين حيلة الريف وعالم المدينة حيث يقع العمدة ضحية ، ليست التيمة الرئيسية للقصص الشعبى . اما فى الفصل المضحك على نحو ما ورد فى مسرحية عبد القادر سليمان ، فان الموضوع المروص يمكنه قصة اب يرغب فى التخلص من عاشق ابنته ، فيقرر تزويجها من صديقه العمدة العجوز للتبر المسخرة ، الذى يتهيج لانه سوف يحصل على عروس شابه . وهكذا فنحن مازلنا فى صميم الاطار التقليدى للفصل المضحك المتمثل فى العاشق والمعاذرة والاب الممارض لحبها .

والقصص الشعبى من هذا اللون يتنى الى النوع الاجتماعى (٣٩) ، ولذا فهو عادة ذو نغمة ميلودرامية ، عما يذكر بمسرحية «القرية الحمراء» التى قلمها عزيز عيد . اما الفصل المضحك والنكت المصرية فلا يخرج الموضوع فيها عن موقف صغير يعتمد على الكوميديا الفظيحية حتى ولو امتزج به احيانا نقد اجتماعى (٣٩) .

من اين اذن خرج كشكش بك ؟ رعباً اخذ الرياحى ، فى مسرحياته الأولى المفقودة ، عن عزيز عيد الفكرة العامة لشخصية عمدة فاسد ، اى ابعادها الاجتماعية والاخلاقية وبعض ملامح الأداء التمثيل لاستاذ المسرح المصرى فى هذا العصر . فيها عدا ذلك ، فمسرحيات الفرانكو-آراب المثيقه تصورها تتميز بخصائص فودفيلية رغم السمة الشعبية للنص فى جملة . ان نجيب الرياحى وامين صدقى تعلمنا مدرسة الفودفيل التى كان عزيز ولداها . ويبدو لنا انه من مسرحيات هذه المدرسة ، مع بعض التبديلات ، وربما مع بعض ذكريات وامية اولا وامية عن العمدة الشعبى وعن عمدة عزيز عيد ، خرج كشكش بك الفرانكو-آراب . والجد الأول لهذه الشخصية لا بد انه النمط الفودفيل من النوع العجوز للرجل المنغمس فى الاهتمام بالملذات الحسية ، او كما يصفه هنرى جيديل «المغلغ المقطوع فى السن» ، انه اسير غزوات منتصف العمر (٣٩) . انه بلغتنا المصرية «العجوز الحلاس» او «العجوز النصاب» ، وبلغته الرياحى «الشايى لما يدلع» . انه على سبيل المثال لا الحصر جردان فى مسرحية بنات جردان لموريس اوردونو . لكنه على وجه الخصوص يونيشوفى مسرحية «الجنة» لموريس هيتكان ، ولقد تأكد اثنان امين صدقى ونجيب الرياحى بهذه المسرحية ثلاث مرات خلال تاريخهم المهنى : فقد ترجمها امين صدقى عام ١٩٢٦ بعنوان «عصافير الجنة» ، وقدم الرياحى نسخة اخرى منها فى نفس العام ، بعنوان «الجنة» عن ترجمة



الفتان محمد امين



وحدة مستقلة ، وكانت شخصية كشكش  
لك تجمع بين هذه الأجزاء غير المترابطة .



وفي رأينا ان ريفيهات امين صدقي  
التي عرّضت في «الأيام» في روز وفي  
«الرياست» تحمل بوضوح علامات  
التأثير الفرنسي . ان فرانكو- اواب امين  
صدقي يتكون من مواقف تحاكي الحدث  
المسرحي في نوع من انواع الفودويل معروف  
باسم «مدرسة هينكان»<sup>(٥٠)</sup> وامين صدقي  
يستمد إلهامه من الفصل الثاني من  
مسرحيات هذا النوع والمسمى غالبا  
«فصل الكركوت» ، او فصل اللقاءات  
المباغثة<sup>(٥١)</sup> .

ذلك ان مؤلفي الفودويل ، بعد ان  
يصلوا في الفصل الأول ، الترتيبات  
الضرورية لللبس والتفاجئات واللقاءات  
المباغثة ، يجتهدون في الفصل الثاني ،  
«حزباوز» تنشق الأرض عن الزوجة في  
كل الشخصيات ، في الوقت الذي تكون  
فيه هذه اللقاءات غير متوقعة وغير مرغوبة  
عسل الإطلاق . والمكان المعتاد لهذه  
المصادفات المزجية عادة ما يكون صالون  
الكركوت أو جارسوينة مطارد نساء أو هو  
تفتد وفي جميع الأحوال يكون الخطر مزودا  
بالعديد من الأبواب التي تخدّم البعض في  
المباغثة ، وتخدم البعض الآخر ( وهم الذين  
اخذوا عسل غسرة في موقف حرج )  
بأهرب<sup>(٥٢)</sup> . كما يوجد عادة دولاى كى  
يختبئ فيه من حيز عن الحرب .

ان فرانكو- اواب امين صدقي يستند  
على وجه التحديد على هذا التكتيك  
الفودويل للعبة الاختباء التي تتدور بين الزوج  
والزوجة ( او الحماة ) والكركوت والتنافس  
وبعض الشخصيات الثانوية التي تفتد  
الموقف بالتعديت الدرامى . فمثلا مسرحية  
«خليل تغزل» ذات الفصل الواحد ،  
بنيت على أربعة من مواقف اللقاءات  
المباغثة « حسب تكتيك النموذج المستورد  
من مساحر البوليفار : ان كشكش بك  
يفاجئ منافسه مرتين في منزل عشيقته .  
كذلك ويضبط « كشكش بك بدوره مرتين  
برأسه حاته في نفس المكان . وهذه الحماة  
في سعيها لإحكام رقابتها على كشكش ،  
تختبئ في دولاى يتواجد فيه ، لسوء  
حظها ، المنافس الذي اخفى نفسه عن  
كشكش . مما ينتج طبعاً لهذا الأخير فرصة

الفصل كله . ان كشكش يجب عليه ، قبل  
أن يسافر إلى باريس ، ان يزوج صبية تعيش  
في كنفه ، بينما يجب على حاته ان تبيع  
خزينة لديها . ويستقبل الحطيط على أنه  
التاجر ، ثم يستقبل التاجر على أنه الحطيط  
ويؤدب سوء الفهم حول موضوع المحادثة ،  
فعل حين يتحدث الوالد عن الفتاة يتحدث  
الأخر عن الخنزيرة والعكس والفصل الثاني  
من نفس المسرحية الذي يحدث في باريس  
يدور أيضا حول لبس آخر : فيليب العاشق  
المهجور ، في سعيه للانتقام من غريمه  
الجزائري يرى كشكش مصحوبا بلعارة  
محبة ( هي أم شوليع ) فيعتقد انه قد وثق  
على منافسه .

ونقطة البداية في مسرحية «حزباوز» هي  
التيمة التقليدية للآب الذى-يرغم ابته على  
زواج مصلحة بعمدة ثرى . وسوء الفهم  
الأساسي يتكون من الخلط بين اثنين من  
العمدة كشكش والعمدة الثرى « بعجر »  
والنتائج الحتمية لهذا اللبس متكون عراك عاشق  
الآبة مع كشكش ثم شعبار كشكش مع الآخر .

انتخلص من مأزق الانشام من حاته ،  
عدوه الأبلدى ، في آن واحد . وفي مسرحية  
«حزباوز» تنشق الأرض عن الزوجة في  
نفس اللحظة التي يختبئ فيها زوجها  
الحامدة .

بعد إحدى عشر عاما ، حين يتمكن  
الريحاني بصورة افضل من تكتيك النموذج  
السدى سيق لامين صدقي نقله عن  
الفودويل ، سيطور شخصية كشكش بك في  
مواقف أكثر تعقيدا : ففى مسرحية «آه من  
النساء» ، وهي من ثلاثة فصول ، يبحث  
بطل المسرحية عن عشيقه جديدة ، رغم ان  
لديه واحدة متزوجة من رجل شديد الغيرة  
والمنف . هذا الأخير يطارد العاشق ، في  
مقهى كبير ، في نفس لحظة تورطه - أصلا -  
في موقف مزيج على طريقة الفودويل الذي  
يكمن العقبات في مواجهة البطل : من  
ناحية ، كشكش ضحية لبس يبعث أسراة  
تجبره على منازلته امام عيني زوجها ، ومن  
ناحية أخرى فهو متورط في موضوع عيس  
الشرف ويجب عليه الدخول في مبارزة . ان  
اللقاء مع الزوج الغير العنيف في هذا  
التوقيت<sup>(٥٣)</sup> ، وهو لقاء سيكرتير في ظروف  
محاثة ، يذكر بتعديت الفودويل ، خاصة  
وأن المبارزة ، وهي تيمة متواترة في هذا  
النوع ، غير معتادة في مصر ، فهي مجرد  
اقتباس عن مسرح الفودويل .

اللبس الدرامى هو القضية التكتيكية  
الثانية للمواقف التي اقتبسها امين صدقي  
عن الفودويل : فالفصل الأول من مسرحية  
كشكش بك في باريس وليس إلا لبسا عتدا بامتداد

ولكى نحسن تقدير إسهام امين صدقي  
بإضافاته الفوديلية إلى المسرح المصرى ،  
فخصنا مسرحيتين فرانكو- اواب كتبها  
بديع خيرى عاولا وليسا نعتقد « محاكاة  
تكتيك امين صدقي . ومع ذلك جاءت  
هاتان المسرحيتان أكثر انتباه في التقاليد  
الشعبية للفصل المضحك . فمثلا «ليلة  
جنان» ، مسرحية من ثلاثة فصول ، الأول  
منها يبدأ بلبس درامى : كشكش يستقبل في  
أحد الفنادق القاهرة على إنه أمير شرقي في  
زيارة العاصمة .<sup>(٥٤)</sup> وهذه هي نفس صيغة  
المواقف الدرامية عند امين صدقي . لكن في  
الحقيقة بديع خيرى لا يطور الموقف  
الأساسي ليوجه عقدة المسرحية ، بل على  
العكس ، تأتي بقية الحدث مسرحية حرة من  
النموذج الشعبى للفصل المضحك : تنكر  
في ملابس تاريخية .<sup>(٥٥)</sup> مواقف خوف  
هزلية - هجالة صبيحة بزواج غير متوقع بين  
كشكش وأميرة شابة .<sup>(٥٦)</sup>

وبالمثل فان «ملكة الحب» التي يجاول  
فيها خيرى محاكاة تكتيك و اللقاءات  
المباغثة « المزججة » من الفودويل ، ليست  
سوى سلسلة من مواقف اللقاءات المفاضة  
التسلية والثابتة على طريقة الفصل  
المضحك : فالآب التركي يظهر بته في كل

مرة يسندل فيها أحد عشاق بناته إلى القصر  
رغياً عن وجود الخاروس الموكل بالمراتبة<sup>(٥٧)</sup>  
وكشكش هنا ليس سوى واحد من هؤلاء  
العشاق الذين يلقي بهم في البحر حيث  
تدور أحداث الفصل الثالث على نسق  
المسرحيات الاستعراضية الخرافية المعروفة  
لدى مؤلفي المسرح في هذه الفترة وللتنشئة  
في مسارح البرليغاف الفرنسي .

ان بديع خيرى يحاكي أمين صدقي في  
تكنيك أصبح بالفعل جزءاً من اساليب  
المسرح المصري ، الا ان خيرى في عاكاته ،  
يخضع التكنيك لتقاليد الفصل الضحك  
الشعبي ، يمزج هكذا بين النموذج الغربي  
والمصري . ذلك ان أمين صدقي كان قد  
أدخل ، من خلال الفرانكو- أراب ، إلى  
المسرح المصري شخصيات ومواقف  
واساليب تكنيكية سوف تبقى ضمن تراث  
المسرح المصري (والسينما المصرية)  
وسيحاكها البعض عماكة سطحية ،  
وسيدلها - أو بطورها البعض الآخر على  
نحو ما نجد عند الرمان وغيره بعد مرحلة  
الفرانكو أراب خاصة ◆

## الهوامش

- ١ - انظر : نجيب الرمان ، ملكرات ،  
القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٥٩ ، ص ٨٩ .
- ٢ - انظر : م . ن . ، ص ٦٨-٦٩ .
- ٣ - انظر : عثمان المتيل ، نجيب الرمان ،  
القاهرة ، كتب للجميع ، ١٩٤٩ .
- ٤ - د . ليلى ابو سيف ، نجيب الرمان ،  
القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ص ٤ .
- ٥ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٧٠-٧١ .
- ٦ - انظر : د . على الراعي ، فنون الكوميديا  
من خيال الظل الى نجيب الرمان ، القاهرة ،  
كتاب الهلال ١٩٧١ ، ص ٢١٤ .
- ٧ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٧٢ .
- ٨ - انظر : م . ن .
- ٩ - مصادرنا فيها يمتلئ بهذا الموضوع هي  
صحف مصر واعلاتانها .
- ١٠ - Cf. La Bourse Egyptienne, 16 avril 1908.
- ١١ - انظر : محمد تيمور ، حياتنا الشعبية ،  
القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،  
١٩٧٣ ، ص ١٥٢ .
- ١٢ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . ن . ، ص ٣٩ .
- ١٣ - انظر : م . ن . ، ص ٦٦-٦٧ .

- ١٤ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٩٤ .
- ١٥ - انظر : م . ن .
- ١٦ - بخصوص هذه المسرحيات انظر ، د .  
مصطفى عمر ، الواقعية في المسرح المصري ،  
ص ٢٠٧-٢٢٤ .
- ١٧ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . ن . ، ص ٧٩ .
- ١٨ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٧٤ .
- ١٩ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . ن . ، ص ٤١ .
- ٢٠ - انظر : سهيل ، مجموعة مقالات  
وتطورات الكوميدي في مصر ، المقال رقم  
١٣ ، الدنيا الصورة ، اكتوبر ١٩٣٠ .
- ٢١ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . ن . ، ص ٤١ .
- ٢٢ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ١٢٧ .
- ٢٣ - انظر : فاطمة اليوسف ، ذكريات ، ص ١٨ .
- ٢٤ - انظر : د . على الراعي ، م . ن . ، ص ٢١٩ .
- ٢٥ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٧٧ .
- ٢٦ - Cf. Barbour (Nevel), The Arabic theatre in Egypt, in Bulletin of the school of oriental studies, Vol III, London, 1935 — 1937, pp. 177 — 181.
- ٢٧ - Cf. Landou (Jacob. M.), Etudes sur le theatre et le cinema arabes, Paris, G. M. Maisonneuve, 1965, p. 89.
- ٢٨ - انظر : التياترو ، عدد ٢ ، نوفمبر  
١٩٢٤ ، ص ٢٨ . وكذلك عدد ٩ ، يناير  
١٩٢٥ ، ص ٢٦ .
- ٢٩ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٧٩ .
- ٣٠ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . ن . ، ص ٢٤ .
- ٣١ - انظر : د . ابراهيم الدرديري ، ادب  
ابراهيم رمزي ، ص ٣٠٢ .
- ٣٢ - انظر : د . على الراعي ، الكوميديا  
المرجلة في المسرح المصري ، القاهرة ، كتاب  
الهلال ، ١٩٦٩ ، ص ٧٩ ، حاشي ١ .
- ٣٣ - انظر : د . ابراهيم الدرديري ، م . ن . ، ص ٢٩٧-٣٠٤ .
- ٣٤ - انظر : د . عبد الحميد يونس ، الحكاية  
الشعبية ، المكتبة الثقافية ٢٠٠ ، القاهرة ،  
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ص ٨٤-٩٤ .
- ٣٥ - انظر : رشدي صالح ، الأدب

- الشعبي ، القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٧١ ،  
( ط ٢ ) ص ٩٦-٩٨ .
- ٣٦ - Gidel (Henri) La Dramaturgie de  
Georges Feydeau Lille, Atelier reproduction  
destheses, Université de Lille III,  
1978, t. I, p. 9.
- ٣٧ - Cf. Hennequin (Maurice), Le Pa-  
radis, I, 3
- ٣٨ - انظر : نجيب الرمان وبديع خيرى ،  
ليلة جنان ، ف ٣ .
- ٣٩ - انظر : نجيب الرمان وبديع خيرى ،  
جنان في حنان ١ ، ف ٣ .
- ٤٠ - دراماتورجي Dramatugie مصطلح  
معناه فن كتابة المسرحية ، والصفحة منه  
دراماتورجيكى Dramaturgique أى ما يتعلق  
بفن كتابة المسرحية .
- ٤١ - Cf. Gidel (Henri), or. cit., p. 93.
- ٤٢ - Cf. La Dame de chez Maxim de  
Feydeau, Le Paradis de Londau Henne  
quin: Clara soleil d' Edmond Gondinet  
Cf. Madame Algreville dans Tail-  
leur pour dames de Feydeau, La Baronne  
Duverier dans un fil a la patte du mème au  
tear, Madame Le Cacrier dans le coup de  
fouet de Maurice Hennequin.
- ٤٤ - انظر : الستار ، عدد ١٨ ، فبراير  
١٩٢٨ ، ص ٢٢ .
- ٤٥ - انظر : م . ن .
- ٤٦ - Cf. Helene de chantlaur dans Le De-  
rate de Bombignac d'Alexandre Bisson;  
Colette dans Le coup de fouet de Maurice  
Hennequin
- ٤٧ - انظر : نجيب الرمان ، آه من السوان ،  
ف ١
- ٤٨ - انظر : د . ليلى ابو سيف ، م . ن . ، ص ٥٦ .
- ٤٩ - انظر : م . ن . ، ص ٤٩-٥٠ .
- ٥٠ - L'expression est de Noel et Stoullig, .
- ٥١ - Les Annales du theatre et de La musique,  
Vol. I, p. 483 Vol III, p. 307, Vol IV, p. 402  
et p. 407.
- ٥٢ - Cf. Gidel (Henri), or. cit. p. 28.
- ٥٣ - Sur le decor de ce type da vaudeuille,  
voir: Ibid pp. 104 — 106
- ٥٤ - انظر : نجيب الرمان ، آه من السوان ،  
ف ١
- ٥٥ - انظر : بديع خيرى ، ليلة جنان ، ف ١
- ٥٥ - انظر : م . ن . ، ف ٢
- ٥٦ - انظر : م . ن . ، الشاهد الأخير
- ٥٧ - انظر : بديع خيرى ، ملكة الحب ،  
ف ١



# أعلام سلطانية

## رواية مقام/ مسرحية

رأفت الدويرى

### ● المسرح

هبارة من مساحة فارغة أساسية حولها يتخلق سامر المتفرجين جلوساً على مقاعد ، او ربما مفترشين الأرض على حصر أو شلت .

ولمخرج العرض حرية توظيف للمساحة الفارغة الأساسية وما حولها من مساحات فارغة متاحة حول سامر المتفرجين او بين صفوفهم .

آلات موسيقية شعبية من عصر الممالك ) .

: ( من الخارج )

الدف ددندف دوف ددندف

والزمر تثلث تل تلالى

والجنكك تشن تشن تشن

تصلحه ربة الحجال

غنت فهام الفؤاد منى

وجدا الى سحرها الحلال<sup>(١)</sup>

( يتدفق جوق الليالى الملاح ، رجلا

وفتاة ، وفي مقدمتهم معلم الجوق ،

كل منهم يجعل على ظهره « زنبيل » او

جرابا محشوا بملابس واكسسوارات

وأقنعة وأدوات تنكر ، خليط من

مختلف الأزمان والأمصار لزوم

« النمر » او « الفصول » الهائلة وغير

الهائلة التى « يرتزق » بها الجوق فى

الأعراس وحفلات السبوع والختان

وغريها .

بعض أفراد الجوق يحمل آلات العصر

الملوكى الموسيقية ، اثناء عبور الجوق

لقدمه المسرح بصرخ أحدهم ) .

غناء جماعى

الزمان

لدور وقائع العرض فى زمان الممالك

المكان

قاهرة مصر الملوكة

المقامة

: ( ساحة أمام مبنى مقياس النيل بجزيرة

الروضة أيام الممالك . . فوق السور

المطل على النيل وفى ظلمة الليل هناك

شيخ بشرى مستلق على ظهره ويصره

سابع مع محابة سابعة فى السماء ،

الشيخ البشرى شبه عار تقريبا باستثناء

لباس ملوكى رقيق الحال كثرت رقعة

الملونة . . الشيخ البشرى غارق فى

دوامه من احلام اليقظة ) .

: ( يغمغم حالاً ) ياه ! يالها من محابة

سواحة فى بحر السماء سباحة كـ ..

كأنها زورق ملكى - ذهبية

سلطانية . .

( بعد لحظات تقترب أصوات مازحة

مختلطة بغناء جماعى هازل تصاحبه

المنظر

الشيخ البشرى

- أول الرجلين : شيخ على السور .  
 الشيخ البشرى : ( يواصل حلم يقظته متابعاً ببصره ذهنية السلطانية )  
 الفتاة : عفريت ! أمه ! طاجن يا صاحبي  
 طاجن : أخفى في كرشك الأكرش .  
 معلم الجوق : يوماً ما سنا - ساكلك يا - يازلا -  
 زلاية : بيه ...  
 طاجن : لا داع للذعري - زلاية .  
 المعلم جهجهان : عفريت يا معلم جهجهان ، خلني يا معلم في حضن معلمك ، خلني .  
 المعلم جهجهان : لعله الفهلوان  
 ثاني الرجلين : هيشان !  
 المعلم جهجهان : ( ساخراً ) هيشان بن أبي هيشان .  
 زلاية : والشهير بالفهلوان يا ابن فرفور .  
 ابن فرفور : الفهلوان عفريت بن أبي عفريت .  
 المعلم جهجهان : ومقياس النيل خرابته المفضلة .  
 طاجن : فلنشكك ملعوباً هذا الفهلوان الحالم .  
 زلاية : ملعوباً ملعوباً يدخل من ...  
 المعلم جهجهان : دعونا من الفهلوان الماذر ، لنلحق بهرس السلطان .  
 طاجن : أماناً الوقت براح يا معلم جهجهان .  
 زلاية : فلنلمب عليه فصلاً نرتجله لنضحك عليه نحن .  
 ابن فرفور : لا لنضحك الخلق علينا .  
 المعلم جهجهان : وعرس السلطان ؟  
 طاجن : فرصة يا معلم لتنتقم لأنفسنا من الفهلوان .  
 ابن فرفور : ملاعبه ومساخره معنا فالت الحد .



- زلاية : دائماً «واكل» «منا» «الجور» .  
 ابن فرفور : امتدت ملاعبه الفهلوانية الى حفلات السبوع والظهور ، فضلاً عن الموالد والأسواق .  
 طاجن : ( وهو يرت على كرشه ) حتى الأعراس ، الفهلوان يزاحنا في لقمة عيشنا .  
 المعلم جهجهان : وعرس السلطان يا أولاد !  
 زلاية : ( بدلال ) مرة من نفسنا يا معلمه نضحك من القلب .. ملعوب واحد وبعدنا ..  
 المعلم جهجهان : فليكن .. فليفتح كل منا جرابه .  
 طاجن : يا ما في جرابك يا حاوي .  
 المعلم جهجهان : ويا ما في رأسك يا عريقاني .  
 زلاية : خيول الخيال .. أفاعي الخيال .  
 ابن فرفور : قروود الأرتجال .  
 طاجن : ملاعب العياريين  
 زلاية : مناصف الشطار .  
 المعلم جهجهان : فلننتص بأفئفس مكتومة لأحلام الفهلوان ، ونقشياً مع الحلم وحسب المقام ، سنرتجل مفاقة نحكي ..  
 طاجن : ( يقاطعه بجد ) نقص أجنحة هذا الشاطع الناطح .  
 زلاية : الطائر على بساطه السحري .  
 ابن فرفور : ليسقط في وسطنا غراباً كسيح الجناح .  
 المعلم جهجهان : ونحت قدامنا كسير المخاطر .  
 طاجن : ونظل نضحك عليه لتزيح الهم عن قلوبنا المقهورة .  
 الفهلوان : ( يستطرده حالماً ) مئة مملوك في الميمنة ، ومئة في الميسرة ، ياه ، سرير من الذهب الأبريز ، على مراتبه العالية يتربع شاب كامل الحسن ، جميل الأوصاف رقيق الأصطف ، لعله سلطاننا الأشرف ..  
 المعلم جهجهان : ( وقد أخرج من زنبيله نفيراً يتفخ فيه سلماً سلطانياً )  
 الفهلوان : ( في دهشة ) وجه السلطان الخالق الناطق وجهك يا هيشان .  
 المعلم جهجهان : ( يعلن في جلال ) حضرة صاحب الجلالة السلطان الأشرف هيشان بن أبي غبشان الفهلوان .

الفهلوان	: هيشان 1 سلطان ا هي هي ، في منام أنا أم في خيال الظل ؟	: المعلم جهجهان	: القبة والطير والصنق السلطان أفردوها على رأس سلطان الظلام والسلام ، واعتصموا معي : عاش السلطان هيشان بن أبي غيشان الفهلوان .
المعلم جهجهان	: العبادة السلطانية السوداء بالذهب الابريز مطرزة ، في جلال وخشوع ألبسوها لجلالته .		
الجوق	: كل وقد فتح « زنبيلة » يلتقط منه كيفما اتفق ملابس واكسسوارات ساخرة لزوم شعارات تنوير سلطان ساخر للفهلوان ) .	: الجوق كله	: ( يردد الخفاف ) .
الفهلوان	: ( يتمتع ويتصنع الرقص ) لا .. لا .. لن أتسلطن خلفا لسلطان الأشرف قايتباي الله يرجمه .	: السلطان هيشان	: فليكن يا أولادي ، فلا تسلطن وأمرى الله ، رغبا عن أنفي ، نزولا على إرادة شعبي السلطان فلا تسلطن ، وأمام مجلسكم الموقر أقسم وأتعهد - بشرفي السلطان - أنفي عن سياسات سلطان قايتباي - الله يرجمه - لن أحميد ، وعلى طريقه سأسير .
طاجن	: العمامة السلطانية السوداء - بجلال وخشوع - أتوج بهارأس جلالته السلطانية .	: المعلم جهجهان	: جهزوا الفرس السلطان ليسر به جلالة السلطان على نفس طريق جلالة السلطان .
الفهلوان	: ( باكيا ) لا .. لا .. لا .. لن اتسلطن ، لا .. ولا ليلة واحدة ، لن افعل فعلة خاين بيك ..	: طاجن وابن فرفور	: ( معا يشكلان بسرعة بجسدبها ويساعدة قناع لرأس وجسد وذيل فرس ، يشكلان الفرس السلطان ) .
زلايبة	: الخفاف السلطاني الأحمر - بجلال وخشوع - أتوج به قدمي جلالته السلطانية .	: المعلم جهجهان	: ( متادبا بجلال ) اضربوا البشار في القلمة لجلالة السلطان ، ويسام جلالتة فينادي النادى في القاهرة ، وفي القسماط وير مصر ، فيزف الأسماء بالشاش والقماش جلالة السلطان هيشان بن أبي غيشان الفهلوان ( وهكذا يبدأ مسوك أو « زفة » سلطانية ساخرة فوق الحصان السلطاني ) .
الفهلوان	: ( لاطبا باخفين خديهم ) السلطان قايتباي - الله يرجمه - سلطان وتاج وأسي ، كان ملوكا مجلوبا وكنت أنا حروفه الأزر ، كان أستاذي المحتك وأنا ملوكه المجلوب ، كان كبيرى وأنا أتاك صمكره ، سلطان وأنا وزيره الكبير ، لا .. لا .. لن أخون ، لن أتسلطن	: المعلم جهجهان	: على رأس جلالتة السلطانية أنشروا خفاف الذهب والفضة ، وبالدناير الذهبية اقلدوا الغربان والبوم ..
ابن فرفور	: الشعار السلطاني - بجلال وخشوع - ألبسه لجلالتة السلطانية .	: ابن فرفور	: لكيلا يتعب ناعب ..
الفهلوان	: طوال عمري منذ أن كنت ملوكا مجلوبا وأنا أحلم بإزاحة ظل قايتباي ، ظله السلطان يمتحن أحلامي السلطانية .	: طاجن	: أويئع ناعق
زلايبة	: السيف السلطاني - بجلال وخشوع - اضمه في يد جلالتة السلطانية .	: المعلم جهجهان	: يكدر صفو سلطان السلام والظلام هيشان بن أبي غيشان الفهلوان .
الفهلوان	: لا ، حاشا لله ، لن أمسك بالسيف الدامي للظافية ، الله يرجمه .	: زلايبة	: ( وقد أخرجت زنبيلها لقفاة أسطوانية من الورق تفردتها وتقرأ منشدة : )
المعلم جهجهان	: رغبا عن أنف جلالتة السلطانية - بجلال وخشوع - بالسيف سلطنه .		: تكتب تواريخ الملوك بالمداد الا للفهلوان تكتب بالذهب هيشان فارس الاحلام وليث الوغي وفهلوان الحرب مثل العجب <sup>(٧)</sup>
السلطان هيشان	: سلطان السلام أنا لا سلطان الظلام .		







المعلم جهجهان العام عام جوع ، ولعل أسماك النيل قد التهمت حال سقوطه في القاع .

زلاية : او لعله هرب بعيدا عن هنا ، هرب على أربعته زاحفا لا سابحا في قاع النيل .

طاجن : اذه فقد عاد الحبشان الى قصره السلطان .

المعلم جهجهان : قصره السلطان ! طاجن .. فلتكف عن هذلك السخيف ، ولتسرع الى القصر السلطان .

طاجن : لتسرد لوازم الزفة السلطانية من الفهلوان ؟

المعلم جهجهان : بل لتزف العروس للسلطان .

طاجن : معلم جهجهان .. زفة عروس السلطان ما يزال أمامها متسع من الوقت .. فلنفجأء الفهلوان في جحرة لتسرد منه الأشياء التي سلطناه بها .

زلاية : لأجل خاطري يا معلم .. فلنفجأء الفهلوان في قصره السلطان ، لنشكو جلالته الحرامية الى جلالته السلطانية .

المعلم جهجهان : ( باستسلام ) ف .. فليكن يا .. زلاية ( ويقردهم للخارج ) .

أصوات الجموع : ( تقترب أكثر فأكثر ) الرحمة خير الراحين .

المعلم جهجهان

زلاية

طاجن

المعلم جهجهان

طاجن

المعلم جهجهان

طاجن

زلاية

المعلم جهجهان

أصوات الجموع



: عدة الشغل يا معلمة .

: لا بد ان تستردها من الفهلوان حتى ولو اضطررنا لنسلخ جلده .

: و .. وعرس السلطان ؟

: السلطان العريس قد يلزمه السيف الخشبي في ليلة دخلت يا معلم .

: هيا بنا الى قصر سلطاننا هيشان بن أبي غبشان الشهير بالفهلوان ، هيا يا معلم جهجهان .

: أ .. ألم يقفز الفهلوان أمامنا الآن الى قاع النيل ؟

: ابن الجنية « فص ملح وذاب » ؟

: لعله غشي يسح تحت الماء .

: أذن فقد اختفى .

: هيشان الفهلوان لن يفتنى .. انه جن ابن جنية .. انه يتنفس تحت الماء .

: فلنتنظره حتى يقب فوق سطح الماء .

: النيل في احتباس ، وقاعه يكاد يظهر للعيان .

: زلاية : لعله سقط على صخرة في القاع الضحل اقلدته وعيه .. لعله ينزف الآن .

: المعلم جهجهان : لعله مات .. هيا بنا يا أولاد الى عرس السلطان

: طاجن : الفهلوان جردة ، بين أحجار قاع السور الفهلوان يلاعبنا لعبة الصبر المحل ، فلنتنظره لنسلخ جلده ونسرد منه لوازم فضولنا يا معلم جهجهان .

: المعلم جهجهان : فلنسرع يا أولاد لنزف العروس للسلطان .

: طاجن : ليس قبل أن تسرد لوازم الزفة من الفهلوان .

: ( عن بعد ) الرحمة خير الراحين

زلاية

طاجن

المعلم جهجهان

زلاية

طاجن

المعلم جهجهان

ابن فرفور

طاجن

زلاية

ابن فرفور

طاجن

المعلم جهجهان

زلاية

المعلم جهجهان

طاجن

المعلم جهجهان

طاجن

أصوات الجموع

(١) من بابة « عجيب وغريب » لابن دانيال من كتاب « بحال الظل وتجليات ابن دانيال » دراسة وتحقيق د . إبراهيم حمادة .

(٢) عن خطط المقرئى من شيء من التصرف .

(٣) عن ابن أبيس - يدائع الزهور في وقائع الدهور .

(٤) عن ابن أبيس - يدائع الزهور في وقائع الدهور .

(٥) عن ابن سودهون - الشاعر الملوكي الساخر - في مؤلفه ( نزهة النفوس ومضحك الميوس )



## نصوص مسرحية



## الف

- رفيف : ماذا تقرأ ؟  
واو : فاليري  
رفيف : كاتبك المفضل .  
واو : اضطر الى اعادة قراءة كل صفحة .

....

- رفيف : لم لا تفكر في ..  
واو : في ماذا ؟  
رفيف : لا تفعل هكذا دون ..  
واو : دون ماذا ؟  
رفيف : إنك تقاطعني باستمرار .  
واو : ( يضع الكتاب . يخرج من حقيبته الملقاة الى جانبه زجاجة من النبيذ - ينهض . يأخذ كوباً . يعود الى مكانه يصب لنفسه كأساً ) .

....

- رفيف : هل ستبدأ ؟  
واو : لماذا يحلو لك ان تعطيني ؟  
واو : ( ينهض ويتطلع الى النافذة )  
رفيف : ( وهي منشغلة بترتيب بعض الأوراق ) ماذا ؟  
واو : لا أستطيع ان أأخذ حركة السحب . كان هذا هو ضمعي المعتاد ( يعود الى مكانه ) .

....

- رفيف : ساعدني على تثبيت بنطلوني .. من هنا ..  
الوسط ( تستدير بحيث تدبر له ظهرها ) ادخل البلوزة جيذا ... ولكن برفق .. آه .. هكذا ( تدبر له وجهها ) لقد كنت تخلق دائماً ان تكون حازماً ورفيقاً في وقت واحد .

.....

- رفيف : لم لا تنقأ تنظر الى الساعة ؟  
واو : الرابعة الأسبوع عشرة دقيقة .  
رفيف : انا لم أسألك عن الساعة . انا أسأل من علة مداومتك التفتيح في عقاربها . إنها ليست فاليري حتى تعاود قراءتها . إن العقارب تسير بطريقة متوقفة . وفق نظام وحكمة وتمقل . شيء مفهوم جداً وواضح جداً .. لا أريد أن أتحلل عن التفاصيل .. لسبب بسيط هو أن

## ل - ابن جبري عبد الله

- الزمان : الآن  
المكان : حجرة بها مكتب ، مكتبة ، دولاب ، مائدة ، كراسي ، راديو قديم ، تلفيزيون مطفى ، حقائب ، أوراق وجرائد ومجلات وكتب مبعثرة .  
الشخصيات : رفيف : في الثانية والعشرين .  
واو : في الثانية والثلاثين  
سين : في الثانية والأربعين  
صاد : في الثانية والأربعين .

- رفيف : خطاب من رباب . هل تريد ان تعرف ماذا تقول ؟  
واو : ( ينظر إليها دون أن يجيب )  
رفيف : تقول .. ( تقرأ ) لماذا لا تفكرين في الهجرة ؟ الحياة هنا مريحة للغاية . صحيح ستلاقي بعض الصعوبات في البداية : المسائل الروتينية بخصوص الإقامة وتصريح العمل ، لكن ، صدقني يارفيف ، الحياة تمشي سهلة ، وفرص الكسب متوفرة ، والناس في منتهى الوداعة .. وأعصابهم هائلة .

- واو : ( يتحرك بما يعبر عن الضيق )  
رفيف : لم هذا الضجر ؟  
واو : الضجر ؟ ... أولاً يحق لي أن أضجر ؟



الأمر لا يحتاج الى تفاصيل . من السخف حقاً أن  
أشرك لك ، في الوقت الذي نحن فيه معا .  
الدقائق ستون والثواني ستون . ماذا عسالك تريد  
أكثر من هذا ؟

واو : الرابعة إلا خمس عشرة دقيقة .  
رفيف : امسكت

رفيف : تمسّط شعرها وتترك خصلته تنزل على جبينها )  
ما رأيك ؟ هكذا أفضل . . أم بدون قصة  
( ترفع الخصلة ) ؟

واو : بدون خصلة .  
رفيف : غير أني أحب أن أبداً هكذا ( تصاود وضع  
الخصلة )

واو : أفضل أن يحملوك .  
رفيف : لا تكن فسطاً . . إنك تعلم جيداً أن جبهتي  
عريضة . . وأنا عندما تنكشف ، أحس بأنه  
ينبغي أن أكون صادقة ومخلصة .

واو : إنها فرصتك إذن .  
رفيف : ( مازحة ) فرصتي الأخيرة .  
واو : إرفعي خصلتك . هذه نصيحتي .

رفيف : من أجل الإخلاص .  
واو : ليس بصفة خاصة . . وإنما الجبهة العريضة يجب  
أن تظل عريضة .

( يدخل كل من سين وصاد )

سين : ( الى صاد ) نعم . بلا مقدمات . العبارة  
تقول : الفن هو إخفاء الفن . . وأنا أقول  
السياسة هي إخفاء السياسة . لقد تناقشنا في هذا  
الموضوع من قبل .

رفيف : كنت أدرس اللاتينية في الجامعة .  
صاد : ( وهو يجلس ) ومتفقة ايضاً .  
سين : ( الى صاد ) ماذا تعني ؟

صاد : أنا لم أعرف الأنسة رفيف الأمّ غيرها .  
واو : ( ينهض ويخاطب صاد موجهاً إليه نظرة غاضبة )  
الثقافة عمل إضافي ؟ هه ؟

رفيف : هلدوا يا عزيزي بروتوس .  
واو : أنا الذي أهدأ ؟ إن الحديث عن الثقافة يمر الى  
الشر والخطيئة .

سين : انتهينا . عد الى كاسك .  
واو : ( يجلس )  
رفيف : ( الى واو ) برفافو . ( وفي صوت منخفض )  
سأرفع القصة من أجلك أنت .

سين : ( الى رفيف ) والآن . . ليس ما يدعو الى زيادة  
في الكلام . مجرد العبارات التقليدية . . وكأنك  
جندي يؤدي التمام للرتبة الأعل . ابن السُرة ؟  
رفيف : وهل من الضروري ان أرتديها ؟  
سين : طبعاً .

رفيف : أريد أن أشعر بأنوثتي .  
سين : سوف تشعرين بها من تحت الجاكيت . إنها نفس  
المفاصل والأعضاء .

رفيف : لكن الآخرين . . لن يلاحظوها جيداً .  
سين : وما حاجتك الى ذلك ؟ وعلى أي حال ، سوف  
يلمحونها . . ما عليك إلا أن تبالغي قليلاً . .

رفيف : في حركة الزوايا .  
سين : لا أحب المبالغة .  
رفيف : قليلاً أقول .

رفيف : كيف ؟ . . هكذا ؟ . . ( تحرك ذراعيها ووسطها  
بطريقة الاغراء التقليدية )

سين : . . . احتمال أن تظهر لك فجأة دورية .  
رفيف : لقد حفظت كل الاحتمالات .  
سين : من الممكن أن . . في حالة ما إذا . . .

رفيف : وكل التعليمات . . إنها ليست المرة الأولى .  
صاد : ( في قنوط ) حلّي أنها الأخيرة .  
واو : ( الى صاد في حدة ) أتمنك من الحديث بهذه  
اللهاجة .

رفيف : ( بنفس الدرجة من الحدة ) دعه يتحدث باللهجة  
التي تمجبه .  
واو : ( وهو يصب لنفسه كأساً ) أنا لست . . لم  
أكن . . سوف لا . .

رفيف : ( الى واو ) كفّ عن صيغة النفي هذه . ( ثم الى  
صاد ) وأنت يا صديقي . . هل كنت تعلم أن  
الناس في كندا أعصابهم هادئة ؟ وأن فرص  
العمل هناك متوافرة ؟ وأنه أولى بنا جميعاً أن  
نهاجر

( تجلس منهكة )

- سين : رفيق .. لقدأ حضرت لك هذه ( يخرج من حقيبته لفافة بفردھا فاذا بها صورة زيتية )
- رفيق : آه -إنها هي .. ( تأخذھا وتتحرك بها في أرجاء الحجرة وقد عاودتها حيوتھا )
- سين : أهله مشترك ؟ ( يتقدم ويلبسھا السترة بينما هي لا تزال منشغلة بتأمل الصورة . ثم يجلس )
- رفيق : ( تتقدم نحو واو - تعطيھا الصورة بعد أن تلقھا ) تفضل .. علقھا على الحائط .
- واو : ( وهو يأخذ الصورة ) .. أين ؟
- رفيق : أي حائط .. ( إلى صاد ) كل الحيطان ، في النهاية ، متشابهة .
- صاد : لا .. إن الحيطان ليست متشابهة .
- رفيق : كما وأن أرسطو غير أرسطو . ( مازالت تتحرك في رشاقة ملحوظة )
- صاد : ( بانفعال ) أية فائدة تجنيھا حركتنا يارفيف من هذه العملية ؟
- رفيق : ( إلى سين ) أية فائدة ياسيدى القائد من هذه العملية ؟
- صاد : إنك تقتلين نفسك بلا ثمن .
- رفيق : ( إلى سين ) إننى أقتل نفسى بلا ثمن .
- صاد : أريد أن أعلم . كم سيكون عدد القتل ؟ وما أهمية إزهاق روح خمسة أو ستة من الجنود المجندين ؟ .. إنهم لا يمثلون شيئا .. ويجريهم الأولى والأخيرة أنهم قد بلغوا السن الواجبة للخدمة العسكرية .
- سين : ( في هدوء ) إنهم يفقون في الصق .. هذا هو كل شيء .
- صاد : لكن الصف سوف يعود الى الانتظام من جديد .. مرات ومرات كنا نحدث فراغا فلا يلبث ان يلتأم .
- سين : إن الصفوف عندما تحرق لا تعود الى ما كانت عليه .
- صاد : بل تعود ، لأن هناك من يدبرون ذلك . ويدبرونه على نحو متقن . إلى هؤلاء ينبغي أن توجه الطعنة .
- سين : إنك لا تختار ياصديقى .. الحرب لا تعرف الاختيار .. الذين يأمرون والذين يؤمرون .. سيان . الجميع يتساوى .
- واو : ( محدثاً نفسه ) « واحد زائد واحد يساوى واحد » .
- صاد : ( وقد تزايدت انفعاله ، إلى واو ) وأنت أيضا يابروتوس ؟
- سين : أوليست رفيق هي خطيبتك ؟
- صاد : ( إلى صاد ) إسمع ياصديقى . النظرية لا تنيد .. ولا العاطفة أيضا .
- صاد : ( إلى رفيق ) إن ما تقدمين عليه هو نوع من الانتحار المجانى .
- رفيق : ( إلى واو ) إنك تجھي . إنها هروسك . لم تدعھا تزف الى الموت ، بدلاً من أن تزف إليك ؟ إنها تموت أمام حنينك بلا معنى .
- رفيق : ( إلى صاد ) إنك تصرخ بلا معنى .. وأنا أموت بلا معنى .. ولا حيلة لكل منا في ذلك .. ( تجلس ) إنها مسألة حياة يومية .. فتجان من القهوة كل صباح .. أو معجون الاسنان .. ونفس الطريقة تضع رفيق نفسها في سيارة ملفومة .. تماماً كما تستعمل ماء الكولونيا . وفجأة ينتهى كل شيء ( تنهض - وتعاود ترتيب بعض الأوراق ) يذاع الخبر في نشرة التاسعة . ثم يلى ذلك إرسال لجارة مرة قدم .. أو إعلان عن أحد المطور الباريسية .. أو تحذير لمن لم يسدوا الضرائب . هل رأيت تلك الفتاة التي تقف مشدوهة وسط حجرة نوم في معرض للموبيليا ؟ وكأنها تودّ لو ترقد على وسادة ملفومة .. أنا لم أتعلم كثيرا عن الجنس . وإلى لأسفة على هذا .. لم أكن أوفق في ترجمة نصوص اللاتينية .. مقرر الأتار في السنة الثالثة - لم أكن أستطيع أن أفرق بين العמוד الكورنثى والعمود الدورى - ومع ذلك ، فانا لم أشعر بالأسف . لم يكن يجزئنى شيء .. ولم أكن أحب أمى بما فيه الكفاية . كنت أحبھا ، غير أنه كان من الممكن أن أحبھا أكثر .. كان من الممكن . كان





الواجب .. لا أعرف .. « الواجب هو موضوع الضمير » . مقرر السنة الرابعة .. بل وكل السنوات . الحركة كلها تمتاز بالسرعة . أنا أهوى ذلك .. والضمير لا يعرف التسرع . كم هو بطيء .. وأنا أكره ذلك . أضع أشياء كلها في حقيبة ثم ألقى بها .. ضع حاجياتك كلها في حقيبة ثم طوّح بها . ( تجمع بعض الأدوات وتضعها في حقبتها ) .

صاد : هذه انزامية .. علمها إياك هذا المفكر ( مشيراً إلى سين ) .. أوريما كنت أنت أيها الشاعر .. أننا الاثنان معا .. أية ثورة هذه تلك التي يقودها انزاميون ؟

سين : الاستماتة بأفكار قابلة لأن تهمد عمل غير مجدى .

صاد : وماذا عن الأفكار الهدامة ؟

سين : إن أفكارك تختلط فيها المشاعر .. وهذا كفيل بأن يقضى عليها منذ البداية . اللحظة التي تولد فيها تموت .. لأنها لا تعرف أين تستقر .. في القلب ؟ الرأس ، أم القدمين ؟

رفيف : و الشفتين ؟ أو في تخويف العينين ؟

سين : كل شيء يندحر في الوقت المخصص له .. لا تقلق .

صاد : ( إلى سين ) كن عملياً . لسوف نحتاج إليها في عملية أكبر .

سين : ليس ثمة عملية أصغر وعملية أكبر .. نحن لا نخطط لسرقة بنك .

رفيف : كانت تعجبني أفلام سرقة البنوك

واو : مقرر السنة الأولى .

رفيف : السنة الأولى .. هل تذكر ؟

واود : ( يصعب لنفسه كاساً ويخفض عينيه )

رفيف : ( تدنو منه ، يجلس بجانبه ) ماذا ؟ هل تحس ألماً ؟ ..

كم كنت أود أن أسلمك نفسى مرات عديدة .

واو : ألم يحزن الوقت بعد ؟

سين : ( إلى رفيف ) رفيف ..

رفيف : ( تحض عن واو . تتزعزع متربها ) لم أعد أطيقها .

صاد : ( بلهجة تومل ) رفيف .

سين : إنهم سوف يحضرون الآن . ( ينظر إلى ساعته ) .

رفيف : مقايح السيارة ليست معي .

سين : سوف يعطونها لك . هل نسيت ؟

رفيف : آه . أسفة يا أستاذ .

صاد : هل قبلت أسفها يا أستاذ ؟  
سين : أنها لا تموت بسببى . لا تحاول أن تجعلنى أتصور أنها تموت بسببى . أنا أقدم اقتراحات ولست مسئولاً عن التنفيذ .

صاد : من المسئول إذن عن هذه الجريمة ؟  
رفيف : ما كل هذه الضوضاء ؟ ليس هذا الصراخ مما يليق بالمرء سماعة عندما يكون في رحلته إلى الفناء .

( دقات على الباب )

سين : ها قد وصلوا ..  
( ينجيم الصمت )

رفيف : ( تنظر إلى نفسها في المرآة . ترتدى السترة من جديد . تلور حول نفسها . )

( تدخل فتاة صغيرة ، وفى يدها باقة من الزهور تتقدم إلى رفيف )

رفيف : تعالى .. ( تفك لفافة الزهور . تخرج من بينها مفتاحاً صغيراً )

الفتاة : قالوا لي إن أبلغك بأن السيارة تقف في المكان المحدد .

رفيف : في المكان المحدد .. آه ما أجمل زهورك . وما أجملك .

( تنصرف الفتاة )

سين : ( إلى رفيف في حزم ) الآن ؟  
رفيف : ( تأخذ حقبتها . تضع نظارة شمسية . تتحدث إلى واو ) لقد كنت وعدت بأن ..

لا أجم ( تنظر إلى المكتب ، تأخذ كتاباً تصفحه ثم تضعه ) فقط لا تنسى أن تعيد هذا الكتاب .

وإن كنت لم انتبه من قراءته بعد

( يخرج ، يتفرق الحجر في ظلام كامل )



## المتيقة ؟

مسألة صعبة - تحتاج لتوازن والمشي بحرص .. بعض هذه الأعشاب يشبه حصى أصابع الرقوس . ويوجد بعض منها ، عندما تسيرين عليها ، تصدر صوت فرقعة ( فرق صمت ) هذا النوع يشبه النوع الصغير من الـ ... يشبه ... حسن ، لا أدري ، لكنه يصدر صوت فرقعة ...

فتاه ١ : رأيت ذلك النوع .

فتاه ٢ : صحيح . تستطيعين فرقعة اذا ولقت بقوة كاليه .

فتاه ١ : قمت بفرقة بغنى أحياناً - أتعرفين بالفيض عليه بحدائي .

فتاه ٢ : حسن ، بعض هذه الأعشاب البحرية - وخاصة ذلك النوع الذي يحدث الفرقعة ، ونوع آخر أطول قليلاً ، تشبه حصى أصابع الرقوس ، هذا النوع بالذات دائماً عزاق - ويجب عند السير عليه أن تكون حذراً جداً ... يجب عند السير أن تكون حذره وإلا تزلخلت ... وتبتل كل ملابسك ... لذا يجب رفع فراعيلك .

فتاه ١ : كيف ؟

فتاه ٢ : حسن ، مثل المرأة التي تسير على الجبل المشدود . ترلعين فراعيلك جانباً - لتسقط توازنك - مع مراعاة أن تكون خطواتك قصيرة .... وإلا فمن المحتمل أن تسقطي .

فتاه ١ : لم أذهب مطلقاً للمشي خلال الأعشاب البحرية - لكن - حدث أن قممتي خلالها ، وأنا ارتدي حذائي .

فتاه ٢ : ليست تلك بالتمشية الحقيقية خلال الأعشاب البحرية .

فتاه ١ : مصداقاً لذلك فإنها من الممكن أن تسد حذاءك .

فتاه ٢ : ولماذا ، فأنا أعلم حذائي دائماً .

فتاه ١ : حتى تحافظي بقدر الامكان على هذه الأعشاب ، على قدر ما أعتقد .

فتاه ٢ : ويمكنك التمشي خلال هذه الأعشاب على قدر ما يمكنك وإلى ما بعد ما حتى مياه البحر العميقة .

فتاه ١ : هناك الكثير من هذه الأعشاب تنمو فوق الصخور .

فتاه ٢ : وهناك الكثير منها ينمو على طول امتداد شاطئ البحر - وإذا أردت الوصول إلى حيث البحر ، حسن ، ما عليك إلا أن تسيري خلالها ... لكن يجب عليك السير بحرص وحذر ...

فتاه ٢ : أعشاب البحر . ( فترة صمت ) بالطبع لم تمشي خلال الأعشاب البحرية - تلك الأعشاب التي تنمو بجوار البحر - كما تعرفين ؟ هذه الأعشاب البحرية زلقة ...

فتاه ١ : يلبس عليها اللون البني - مثل أصابع الرقوس ؟

فتاه ١ : كلا .

فتاه ٢ : ألم تمشي مطلقاً خلال تلك الأعشاب ؟

فتاه ١ : كلا .

فتاه ٢ : ألم تخشى حذاءك أبداً وجوربك - وخضت خلالها ؟

فتاه ١ : لا بد أن يتأذى الذعر من جراء ذلك .

فتاه ٢ : ولماذا يتأذى الذعر من جراء ذلك ؟

فتاه ١ : ربما يكون فيها أشياء .

فتاه ٢ : وأي نوع من الأشياء عتدل أن تكون داخل الأعشاب البحرية ؟

فتاه ١ : أوه ، أنا لا أدري . كابوريا ربما - ربما يوجد خلالها كابوريا فتعصك - و- ( فترة صمت ) بغزقي أن أتمشي خلال الأعشاب البحرية .

فتاه ٢ : أنت لا تعرفين تماماً ما يوجد في الأعشاب البحرية .

فتاه ١ : هذا ما أقوله لك . سألزقي أن أتمشي خلال الأعشاب البحرية - فقد يوجد فيها جراد البحر - ألم تذهبي قط إلى المطعم ، وأكلت جراد البحر ؟

فتاه ٢ : ليس بعد . ولكنني سأذهب - توا .

فتاه ١ : ربما - ربما لو ذهبت إلى ذلك المكان للتمشي خلال الأعشاب البحرية - ربما لن تحصل أبداً على جراد البحر لتأكله . بل المحتمل هو أن جراد البحر سوف يأكلك أنت .

فتاه ٢ : أوه ، شيء لطيف أن تمشي خلال الأعشاب البحرية ... فأنت تحلصين حذاءك وجوربك - وتحملينها ... وتمشين خلال الأعشاب - حتى خلاصك قديمك . كأنك تمشين فوق جبل مشدود ...

فتاه ١ : كأنك فوق ماذا ؟

فتاه ٢ : فوق جبل مشدود - أنت تعرفين ، جبل مشدود .

فتاه ١ : أوه ، جبل مشدود ، كالذي يوجد في السيرك ؟

فتاه ٢ : أجل .

فتاه ١ : شاهدت سيركاً - سيركاً كبيراً جداً - ذات مرة في التلفزيون ...

فتاه ٢ : حسن ، إذا كنت قد شاهدت السيرك ، فلماذا أنك شاهدت الجبل المشدود .

فتاه ١ : نعم . كذلك يوجد أسود - وحيوانات أخرى - بعضها أفيال كذلك ...

فتاه ٢ : نعم ؟ وامرأة فوق جبل مشدود ؟

فتاه ١ : أجل .

فتاه ٢ : حسن ، ذلك إذن هو الجبل المشدود . والسير خلال الأعشاب البحرية - تماماً مثل السير فوق جبل مشدود -





فتاه ١ : أجبلى ، فمن الممكن أن تفسد زوجاً من الأحذية .  
 فتاه ٢ : إذا لم تخلفيه وتحمله في يديك .  
 فتاه ١ : هذا صحيح . بالنسبة لك - ألا تفزعين من الاغشاب البحرية .  
 فتاه ٢ : وماذا في الاغشاب البحرية يثير الفزع ؟  
 فتاه ١ : حسن ، ربما - الكابوريا أو -  
 فتاه ٢ : أو ماذا ؟  
 فتاه ١ : لا أدري . لكنك لا تستطعين رؤية ما فيها ، وعلى هذا ..  
 فتاه ٢ : أجبلى . صحيح أنه لا يمكنك رؤية ما فيها . لكنني أحب ذلك . أنه نوع مثير من ...  
 فتاه ١ : أفكر لك صبيانه من هذه النوع المثير من ...  
 فتاه ٢ : هل تفزعين من الكابوريا ؟  
 فتاه ١ : آه - هو . لا أخاف من الكابوريا قدر خوئي من المتاكب البحرية . لكنني أخاف من الكابوريا . فيمكنك أن تمض .  
 فتاه ٢ : لم تصبى بعد حفرة كابوريا أبدا .  
 فتاه ١ : الأيام قادمة - تمضي خلال الاغشاب البحرية -  
 فتاه ٢ : أنا أمشي خلالها - حتى خلاخيل قدمي - وقد ساء عاريتان - تماماً مثل الراقصة !  
 فتاه ١ : قلت مثل المرأة التي تسير على الحبل التي عرضت في التلفزيون .  
 فتاه ٢ : لا بأس . مثل المرأة التي تسير على الحبل التي عرضت في التلفزيون . أو مثل الراقصة ... أن ذلك يجعلني أضمر كائن راقصة ...  
 فتاه ١ : أنا أحب الرقص .  
 فتاه ٢ : وأنا كذلك .  
 فتاه ١ : أحب الروك أند رول ...  
 فتاه ٢ : أحب ذلك أيضاً - أنه رائع .  
 فتاه ١ : كل الاولاد يرقصون ....  
 فتاه ٢ : أجبلى ( فترة صمت ) هل لك صديق ؟  
 فتاه ١ : نعم . لي عدة أصدقاء من الاولاد .  
 فتاه ٢ : لك عدة أصدقاء من الاولاد ؟  
 فتاه ١ : أجبلى .  
 فتاه ٢ : وماذا تفعلين بهم ؟  
 فتاه ١ : ارقص معهم ... لكن ليس كثيراً .  
 فتاه ٢ : أهذا كل شيء ؟  
 فتاه ١ : نذهب إلى السينما .  
 فتاه ٢ : أهذا كل شيء ؟  
 فتاه ١ : وماذا غير ذلك ؟ - نذهب للرقص ، أو نذهب للسينما .  
 فتاه ٢ : أو نسهر في القهوي ونسمع الاسطوانات . ماذا غير ذلك ؟  
 فتاه ٢ : لدى صديق .  
 فتاه ١ : لديك صديق ؟  
 فتاه ٢ : لدى صديق . وهو من نوع خاص . أحق - أحق انه لدى صديق خاص به فقط - هل تعلمين ماذا تفعل أنا وهو ؟  
 فتاه ١ : كلا .

فتاه ٢ : حسن ، حقى ... هيا . وضعي في اعتبارك مسألة .. مسألة الاغشاب البحرية و - وتذكرى كذلك أن صديق خاص به فقط .... والان حاولي ، وحقى ما تفعل أنا وهو ...  
 فتاه ١ : تذهبان إلى السينما ؟  
 فتاه ٢ : كلا .  
 فتاه ١ : تذهبان للرقص ؟  
 فتاه ٢ : كلا ..  
 فتاه ١ : إذا كان لديكما ما يكفي من النقود ، فيمكنكما الذهاب الى الرقص - أو فعل أي شيء - كل ليلة .  
 فتاه ٢ : آره ، هو وأنا لدينا الكثير من النقود . أنا وهو لدينا ما يزيد عن حاجتنا . لكننا لا نرغب في الذهاب الى الرقص .  
 فتاه ١ : كلا ؟ ألا يستطيع الرقص ؟  
 فتاه ٢ : بلى . لكنه لا يرغب في ذلك . أنه ليس كالأولاد الماديين . انه من نوع خاص .  
 فتاه ١ : كل الاولاد يرقصون هذه الأيام .

٩٤  
 ● القائمة  
 ● العدد ٩٥  
 ١٠ شوال ١٤٠٩ هـ  
 ١٥ يناير ١٩٨٩ م  
 ●



فتاة ٢ : عليك إذن أن تخفي ماذا تفعل أنا وهو ...  
 فتاة ١ : لا سيئا ... ولا رقص ... أعتقد أنكما تذهبان إلى المقهى للهو وسماع الاسطوانات .  
 فتاة ٢ : كلا . نحن لا نذهب للهو أو سماع الاسطوانات على الإطلاق .  
 فتاة ١ : هذا يبدو أن صديقك هذا انسان سوى .  
 فتاة ٢ : كلا ، هو ليس كذلك .  
 فتاة ١ : حسن ، ماذا تفعلان إذن ؟ يجب أن تخبريني .  
 فتاة ٢ : أنا وصديقي - وكما قلت لك هو صديق خاص بي فقط - نذهب للتمشى خلال الاعشاب البحرية  
 فتاة ١ : انتي لا تفعلان ذلك !  
 فتاة ٢ : بل نفعل . نذهب - في سيارته - إلى هناك حيث البحر ، وبعد ذلك - نغسل أقدامنا .. وندمشى خلال الاعشاب البحرية ... ودائما ما يكون الأمر لطيفا جدا !  
 فتاة ١ : لا بد أنكما في غاية الجمالة - أنت وصديقك هذا .  
 فتاة ٢ : نحن لسنا كذلك . أنه ولد لطيف جدا . ( فترة صمت )  
 وعندما نكون سائرين خلال الاعشاب البحرية - يكون لطيفا إلى أقصى حد - فيأخذ يدي في يده ...  
 فتاة ١ : وماذا يعمل هو ؟  
 فتاة ٢ : عندما تكون سائرين ؟  
 فتاة ١ : كلا ، ماذا يعمل هو ؟ ما هي وظيفته ؟  
 فتاة ٢ : إنه - إنه مندوب اصلاطات .  
 فتاة ١ : ما اسمه ؟  
 فتاة ٢ : اسمه الأول بول .  
 فتاة ١ : أرجو ألا يكون كل هذا من وحي خيالك ؟  
 فتاة ٢ : كيف يتسنى لي ذلك ؟ وقد أخبرتك باسمه الأول .. أليس كذلك - بول . اسمه بول وهو دائما مهتم له شعر أسود فاحم ... وبه رقة أحيانا .  
 فتاة ١ : يخيل لي أن انسانا يمثل هذه الرقة والجمال ويعمل في مجال الاعلان مثل بول - لا يمكن أن يقبل على الإطلاق أن يمشى خلال الاعشاب البحرية ..  
 فتاة ٢ : لو سمحت لي ، انه يفعل ذلك . ودعني أمل لك ، انه لا يخشى أن تعبه الكابوريا ( فترة صمت ) الحقيقة ، انه مفرم ، بالكابوريا .



فتاة ١ : أهي كذلك ؟  
 فتاة ٢ : وعلى هذا لم تصبناغصه كابوريا .  
 فتاة ١ : أي نوع من الاعشاب البحرية تتمشون خلالها .  
 فتاة ٢ : حسن ، سأخبرك .. نحن نسير خلال كل أنواع الاعشاب البحرية - تلك التي تشبه حلوى أصابع العرقوس - وكذلك النوع الذي يحدث فرقه ... وبينما نكون سائرين نرفع أيدينا .  
 فتاة ١ : يبدو لي الأمر سويا للغاية .  
 فتاة ٢ : حسن ، هو ليس كذلك - بإمكاننا أن نأخذك معنا يوما ما ... بإمكانك أن تحضري معنا أنا وبول ، وسوف نتجه ثلاثتنا للسير خلال الاعشاب البحرية .  
 فتاة ١ : أعتقد أن بول هذا بطيء الاحساس .  
 فتاة ٢ : هو ليس كذلك . انه ولد حساس للغاية . كل ما في الأمر أنه أحيانا يهيق بالمعمل في المكتب ... يهيق بالمكتب - وفي يوم السبت - يريد أن يغير الجو ... يبلغ به الصديق حتى الحلقوم من هذا المكتب العتيق ... وعلى هذا فنحن نذهب للتمشى خلال الاعشاب البحرية .  
 فتاة ١ : أين تعملين ؟  
 فتاة ٢ : في مصنع .  
 فتاة ١ : كيف حدث أن قابلت بول ذلك الشخص الميسور والذي يعمل في مجال الاعلان ؟  
 فتاة ٢ : يبدو عليك وكأنك لا تصديقي .  
 فتاة ١ : أنا أسأل فقط - عن كيفية مقابلتك له ؟  
 فتاة ٢ : تقابلنا ... في مرفص . ( فترة صمت ) مثلما علمت أنا وانت ، كما تعرفين .  
 ( فترة صمت ) أعتقد أنك لن ترى صديقك هناك الليلة ؟  
 فتاة ١ : كلا .  
 فتاة ٢ : أحيانا . تشيرين بأنك أحسن عندما تكونين وحدك أليس كذلك ...  
 فتاة ١ : أنا لم أقابل مطلقاً - صديقاً ميسور الحال رقيق الطباع - ويعمل في مجال الاعلان - في مرفص ...  
 فتاة ٢ : حسن ، من المحتمل أن تقابلني ...  
 فتاة ١ : أنا لم أر مطلقاً صديقاً مثل هذا .  
 فتاة ٢ : حسن ، إنه حظك ليس إلا - كما أن بول وأنا لنا نفس اللوق ...  
 فتاة ١ : أجل . ولذا تخرجان للتمشى سويا خلال تلك الاعشاب البحرية .  
 فتاة ٢ : أجل - إنه الشيء الأثير لهدنا . ( فترة صمت ) لم تشعرى أبداً بالفجر من الذهاب إلى السينا ؟ ألم يتأنيك شعور بالصق حتى الحلقوم بمصاحبة هؤلاء الأولاد المصادين ؟ والعمل ؟ وكل هذه الأمور ... ؟  
 فتاة ١ : لا أدري . أنا لا أفكر فيها :  
 فتاة ٢ : أين تعملين ؟  
 فتاة ١ : في مصنع .  
 فتاة ٢ : مثل .  
 فتاة ١ : أجل . مثلك . لكنني لم أقابل أبداً - وفي مرفص - أي شخص مثلي صاحبك هذا . أنا أقترأ عن أمثاله في



المجلات . قرأت عن الكثير منهم في المجلات التي  
تحضرها ماما ... طويل ، شعر اسود فاحم ،  
رقيق ... لكن هناك شيء يستحق أن تتوقف عنده  
قليلا ، جميع اسمائهم بول .

فتاه ٢ : لأن اسم بول شائع جدا في مجال الاعلان .

فتاه ١ : نعم . ولكنني لم أقابل أبدا شخصا مثل ذلك حقيقه .

فتاه ٢ : ربما يحدث ، ... يوما .

شاه ١ : ربما . أجل . ( فترة صمت ) لكن كل ما أرجوه ان يحدث  
وقابلته ألا يكون لديه مراح الشمس خلال الأعشاب  
البحرية ... الأعشاب البحرية - وأكل حلوى  
التفاح ...

فتاه ٢ : يتحتم عليك أن تسيرى خلال الأعشاب البحرية أحيانا -  
إذا كنت ترغين في الوصول إلى البحر ...

فتاه ١ : ومن الذي يريد أن يصل إلى البحر ؟

فتاه ٢ : أنا أعلم ذلك أحيانا . أنا أحب ذلك . ( فترة صمت ) إن  
البحر ليس كالصنع . البحر واسع وصعيق و ...  
حسن ، لا أدري . لكنني أحب البحر .

فتاه ١ : أنت شخص غريب ، غريب فعلا ..

فتاه ٢ : ما اسم صديقك ؟

فتاه ١ : لقد سبق وقلت لك - ليس لي صديق واحد . لدى الكثير  
من الأصدقاء . مئات .

فتاه ٢ : من هم ؟

فتاه ١ : لا أستطيع أن أتذكر أسمائهم حتى ...

فتاه ٢ : هل هم مختافس ؟

فتاه ١ : كلا .

فتاه ٢ : هل تعتدين أنني أنتمي إلى المختافس ؟

فتاه ١ : أجل . من الأشياء التي تقولونها - لابد أن تكون من فريق  
المختافس . ورغم أنك لا تلبسين مثل المختافس ، إلا أن  
تصرفاتك - الشمس خلال الأعشاب البحرية - ضرب  
من ضروب المختافس ..

فتاه ٢ : عزيزي بول تمشي خلال الأعشاب البحرية - وهو ليس  
من المختافس ، ويعمل في مجال الاعلان .

فتاه ١ : لكن ماذا يفعلون هناك ؟

فتاه ٢ : في مكتب الاعلانات ؟

فتاه ١ : نعم . في مكتب الاعلانات . ماذا يفعلون هناك ؟

فتاه ٢ : حسن ، أنا لا أدري ... ربما ... حسن ، يقومون  
بأعمال تختص بالاعلانات ..

فتاه ١ : لكن ماذا يعمل هو ؟

فتاه ٢ : بول ؟

فتاه ١ : أجل . ماذا يعمل بول في مكتب الاعلانات هذا ؟

فتاه ٢ : انه - حسن - انه لا يتكلم كثيرا عن ذلك . كيا أن  
الانسان لا يفكر .. لا يفكر في العمل عندما يكون  
سافرا خلال الأعشاب البحرية - أليس كذلك ؟  
بل يمس بالشارعية والخيال .

فتاه ١ : على أي الأحوال يجب أن تمرر ماذا يفعل .

فتاه ٢ : حسن ، في الواقع أنا أعرف . أن ما يفعله هو - هو أن  
يذهب للمؤتمرات .

فتاه ١ : المؤتمرات ؟

فتاه ٢ : نعم .

فتاه ١ : قرأت عن هذه المؤتمرات في مجلة ماما .....

فتاه ٢ : أحم -

فتاه ١ : يبدو أن مجال الاعلان كله مؤتمرات . لذا فإن صديقك  
هذا - الذي يدعي بول - ذلك الرقيق ذو الشعر الداكن  
الوسيم - ليس له من عمل سوى الذهاب إلى المؤتمرات .

فتاه ٢ : أحم . هذا هو عمل بول . بول يذهب إلى المؤتمرات .

فتاه ١ : وبعد أن تنتهي المؤتمرات - يتجهون من الاعلانات -  
يذهب هذا بول الوسيم الرقيق - لمعالجة فتاته ويذهب إلى  
المطعم . يجلسان ويأكلان جراد البحر ، وربما يكون  
رقيقا جدا .

فتاه ٢ : صديقي بول ليس كذلك .

فتاه ١ : ربما . لكن ماذا عن صديقك الآخر ؟

فتاه ٢ : ليس لدى صديق آخر .

فتاه ١ : آوه ، أليس لك صديق آخر ؟ لا داعي للمداورة ..

فتاه ٢ : ولكنني قلت لك - إننا نخضع لبعضنا فقط .

فتاه ١ : وماذا عن صاحب ذي الشعر الأحمر والناف الاطلس .  
المهندس .

فتاه ٢ : أنا لا أعرف أي مهندسين .

فتاه ١ : أراهن أنه لم يكن يرغب في الشمس خلال أعشابك  
البحرية . بل وانه كان يقضي أسبوع السبت في  
مشاهدة مباراة كرة القدم .

فتاه ٢ : أنا لا أعرف . أنا أحب بول .

فتاه ١ : أنت لاجتئين اذن بالمهندس ؟

فتاه ٢ : كلا . إذا أردت الصديق ، فانا لم أستطيع فهمه - كل  
ما يرغب في أن يفعله دائما - هو الذهاب إلى الرقص .

فتاه ١ : وهذا ما قلته . انه يفعل نفس الأشياء التي يفعلها أي  
شخص آخر .

فتاه ٢ : لكن بول - يختلف .

فتاه ١ : أجل ، أنه مختلف . أنت قلت في أنه كذلك . فأي شخص  
يقضي أسبوع السبت في الشمس خلال الأعشاب البحرية  
فهو مختلف . لديه حالة عقلية . ( فترة صمت ) ألم يتأكد  
الزهر لجرود ماكدون في هذه الأعشاب ؟ ألم يتأكد  
الزهر من تلك الكابوريا وغيرها ؟

فتاه ٢ : كلا . إننا يتتبعون الزهر أكثر من الأيام .

فتاه ١ : ماذا ؟

فتاه ٢ : الأيام ، وكل يوم . المصنع ، وكل تلك الحياة . مجرد حمل ليس إلا - ( فترة صمت ) أترقبين ، عندما كنا نسير خلال تلك الأعشاب البحرية - هذه التي تشبه أصابع العرفسوس وتلك التي تحبث فرقمه - عندما كنا نسير خلال تلك الأعشاب ، بدأ في يد ...

فتاه ١ : أعتقد أنك قلت في أنكما تحببان وأيديكما مرفوعة جانباً .

فتاه ٢ : هذا صحيح . مثل المرة التي تسير على الجبل .

فتاه ١ : أذن كيف يتسنى أن تتماصك أيديكما ؟

فتاه ٢ : أوه ، عندما نسير أنا ويول خلال تلك الأعشاب - نرفع أيدينا التي إلى الخارج فقط .

فتاه ١ : إذن كيف تحملين حذاءك وجوريك ؟

فتاه ٢ : ماذا ؟

فتاه ١ : إذا كان كل منكبا يرفع يديه ، وأنت تحبين كالمراة الذي تسير على الجبل - مع العلم بأن لديك يدين فقط - فكيف يتسنى لك أن تحمل حذاءك وجوريك ؟ هه ؟

فتاه ٢ : حسن - حسن ، ماذا دهك ؟ تتركها حيث توجد العربة . أرايت ؟

فتاه ١ : أوه ؟ ( فترة صمت ) في يوم من الأيام - سوف يتناوبك النوم - أنت ويول ، بسبب سيركما خلال تلك الأعشاب البحرية .

فتاه ٢ : لماذا ؟

فتاه ١ : لأنكما سوف تضيضان . هذا هو السبب .

فتاه ٢ : نحن لم نعض أبداً . وعلى كل يجب التفكير في ذلك . إلا أن الطرف في السير خلال الأعشاب البحرية هو أن تعض ... ولو مرة ... ( فترة صمت ) الكابوريا لا تقزعي . وأنا لا أخاف منها . انها تقف في صفنا .

فتاه ١ : ماذا ؟ صف من ؟

فتاه ٢ : صفى أنابول .

فتاه ١ : ليس هناك من أحد يقف في صفك ، سواك .

فتاه ٢ : بل في صفنا . الكابوريا تقف في صفنا . وكل الحشرات الصغيرة مثل الكابوريا تقف في صفنا - كل الحشرات - نحننا أنا ويول . ( فترة صمت ) هل تخبرين أصدقائك بأية أشياء خاصة ؟

فتاه ١ : كلا . فهم مجرد أصدقاء فقط .

فتاه ٢ : أنا أقول ليول الكثير من الأشياء .

فتاه ١ : هل تعلمين ذلك ؟

فتاه ٢ : أجل - لأنه صديقي الخاص . وأقول له كل شيء .

فتاه ١ : أستطيع تصور ذلك .

فتاه ٢ : ماذا ؟

فتاه ١ : أنت وهو - تسيران خلال الأعشاب البحرية - تغفان - تسيران - وإلهام يعض خلاخيل أقدامكما - كل ذلك في تلك الأعشاب البحرية - ثم هناك الكابوريا على استعداد لأن تمضيكما - وأنت وهو تغفان هناك لجرد أن تتحدثا في أشياء ..

فتاه ٢ : حسن ، كنت أشعر دائماً بأنني أحب أن أخبره بأي شيء هناك . ( فترة صمت ) بعد ذلك - وكما كنت أقول لك -

عندما كنا تسير هناك - خلال تلك الأعشاب ، وتشابك أيدينا . تشابك أيدينا وبميس لبعضنا بأسرارتنا ...

فتاه ١ : ما هي نوع تلك الأسرار ؟

فتاه ٢ : مثل تلك الأسرار التي يمسمن بها إلى نفسك ليلا في الفراش ...

فتاه ١ : عندما أتواجد في الفراش ليلا فإنني أنام مباشرة . ولو كان لدينا تلفزيون لكنت تأخرت قليلا ، كل الجيران حولنا لديهم أجهزة تلفزيون . لها عدا نحن . يضرع الانسان بالارتياح بعيدا عنه .

فتاه ٢ : بإمكانك أن تحسري لدينا ذات ليلة لتشاهلي التلفزيون عندنا .

فتاه ١ : لن يكون الأسر يتسنى القدر من الارتياح مثلاً يكون التلفزيون خاص بنا .

فتاه ٢ : كلا . . . . حسن ، كنت أقول - عندما نكون سائرين خلال تلك الأعشاب ...

فتاه ١ : نعم ؟

فتاه ٢ : بعد ذلك نصل - أنا ويول - وإله من رفيق لطيف - نصل إلى حيث البحر ...

فتاه ١ : نعم ؟

فتاه ٢ : ألم تكون تستمعين إلى ؟ ثم نصل إلى البحر .

فتاه ١ : أنا أستمع . ( فترة صمت ) أحب تلك الأسطوانات أيضاً . كل ما لدينا في البيت رائدو قدم . لكن أخفى الثانية - لديها فوتوجراف .

فتاه ٢ : ثم نصل إلى البحر - وغالباً ما يكون المنظر جميلاً .

فتاه ١ : بعض هذه الأسطوانات يكون جميلاً . أحب المرح منها .

فتاه ٢ : أنا لا أحبك من الأسطوانات - أنا أكلمك عن أنا ويول ، كنت أقول إننا نصل إلى البحر .

فتاه ١ : حسن ، لا يسمع البحر في كثير أو قليل . لا أهتم أبداً بذلك البحر الذي يجعلني أحاسر ببحان - ويفسد حداثي ، ويجعلني أعرض خلال مجموعة من الأعشاب ملينة بالكابوريا ، وأشياء أخرى ، حتى أصل إليه . ( فترة صمت ) بهذه الطريقة من الممكن أن تصاب بعضه . وهذا ليس حسناً ، على الإطلاق .





فتاه ١ : لقد جعلني ذلك الحلم أضحك . وضحك منه كل فرد .  
 فتاه ٢ : لكن أسي جانت وأيقظني .  
 فتاه ١ : ماذا ؟  
 فتاه ٢ : كان علي أن أستيقظ من حلمي .  
 فتاه ١ : أنا أدهش لماذا حلمت بفوتجراف كبير ؟  
 فتاه ٢ : أعتقد لأنك ترغيبين في جهاز كبير ضخم .  
 فتاه ١ : أجل .  
 فتاه ٢ : بإمكانك أن تذهبي معنا إلى البحر . أو - حسن ، إذا كان يول عليه أن يعمل في أمانة أي يوم صبت - أو إذا طلبوا منه أن يعمل ساعات إضافية - في الإعلانات - بإمكاننا أن نذهب إلى هناك . . . . . كلانا فقط .  
 فتاه ١ : ونسير خلال تلك الأشجار البحرية - ؟  
 فتاه ٢ : باستطاعتني أن أملك بك - مثلاً بفعل بول معي . . . .  
 فتاه ١ : لكنك لست مثله ، بحيث تجعليني أشعر بأنني على ما يرام خلال تلك الأشجار البحرية . .  
 فتاه ٢ : سأملك جيداً - جيداً جداً . ( فترة صمت ) فأنت وأنا نستطيع أن نشبك أيدينا سوياً - ونسير - ونسير - الرقصين - مثل التي تسير فوق جبل مشدود - نسير خلال تلك الأشجار البحرية - ونغير بعضنا بالأشياء - كل أمورنا الخاصة السرية - أجل ، أنت وأنا - نستطيع أن نغشي خلال تلك الأشجار - دون توقف - حتى نصل إلى البحر مباشرة ! ( فترة صمت ) لا بد أن تسيري خلال الأشجار البحرية - وإلا فلن تستطيعي الذهاب إلى أي مكان آخر . صحيح ، أن الأشجار البحرية ، مليئة بالكابوريا وأشباه أخرى . . . لكن لا بد أن تسيري خلالها - يبدأ في يد - مع شخص آخر - فذلك أنه اللطيف - أن تسيري - مثل الراقصة - مثل الراقصين - خلال تلك الأشجار البحرية - مباشرة حتى نصل إلى البحر . . . !  
 فتاه ١ : طوال حياتي وأنا أبتمد من البحر . ظلت بعيدة عن الأشجار البحرية . لأنه ليس بالإمر اللطيف . باستطاعتك أن تذهبي وتتمشي خلال كل تلك الأشجار البحرية - بإمكانك أن تذهبي إذا كنت ترغيبين - لكن ليس معي !  
 فتاه ٢ : أحب منظر حلوى التفاح . . . .  
 فتاه ١ : أهيا للأطفال ( فترة صمت ) هيا نذهب إلى المقهى . ( فترة صمت ) أحب تلك الأفيشة . رغم أن بها نسوها من الحزن . . . . هيا ، دعينا ندخل . .  
 فتاه ٢ : أجل ، هيا ندخل إلى المقهى ، ونستمع إلى الاسطوانات - وربما يكون هناك بعض من أصدقائك العتيدين - ربما ( يعزف صوت الموسيقى - اسطوانات هيا وراء البحر . ) هناك . . .  
 فتاه ١ : هيا وراء البحر . . .  
 فتاه ٢ : ( تأخذ الفتاتان في التجول بعيداً ، بينما تظل الموسيقى هائلة - ثم تأخذ في التلاشي . )  
 ( ختام )

فتاه ٢ : ما الذي ليس حسناً ؟  
 فتاه ١ : أأ أقل لك ؟ - تلك الأشجار البحرية سيئة . وكذلك البحر . وعدم الحصول على تليفزيون . وأكل حلوى التفاح ليس حسناً كذلك . أنا لن أضع أصبع قدمي في تلك الأشجار البحرية .  
 فتاه ٢ : لكن - البحر - جميل .  
 فتاه ١ : أجل - رأيته .  
 فتاه ٢ : أأ تحملني أبداً بالبحر ؟  
 فتاه ١ : أنا لا أرى أسلماً . هيا هذا مرة واحدة ، حلمت بأن لدينا تليفزيون . .  
 فتاه ٢ : أجل . . .  
 فتاه ١ : تليفزيون كبير ضخم ، له شاشة كبيرة مثل شاشة السينما . ليست كشاشات السينمات القديمة . . . . بل شاشة ، يبلغ عرضها مائة ياردة . . .  
 فتاه ٢ : نعم ؟  
 فتاه ١ : وله صندوق كبير من البلاستيك .  
 فتاه ٢ : أنا لم أحلم على الإطلاق بجهاز تليفزيون . . .  
 فتاه ١ : وذات مرة حلمت بفوتجراف ، ومرة أخرى حلمت بأنني تزوجت من صندوق اسطوانات .  
 فتاه ٢ : حسن ، إذن . أنت تحملين بالفعل .  
 فتاه ١ : نعم . حسن . . . ربما . . .  
 فتاه ٢ : ذات مرة ، حلمت . . . حلمت بالبحر . . . كان الحلم - نوعاً من الغلام - و - كان غلاماً داساً - و - حسن ، لكنه - كان جيلاً !  
 فتاه ١ : كان الفتوتجراف جيلاً في الحلم . من طراز يوش ، ولم يكن الأمر يحتاج أن تضغط على الزر . بل تفكرى في المطلوب فقط فيبدو الجهاز من تلقاء نفسه .  
 فتاه ٢ : نعم ؟ هل ترغيبين ماذا كان شكل البحر في حلمي ؟  
 فتاه ١ : لقد كان من طراز يوش ، وله خمس سماعات إضافية  
 فتاه ٢ : كان مثل البيت - كان مثل ما يمكن أن نسميه البيت الحقيقي . . .  
 فتاه ١ : ماذا ؟  
 فتاه ٢ : قلت - أن البحر يبدأ في حلمي - كبيراً ومظلياً - مثل البيت تماماً !  
 فتاه ١ : انت تتحددين مثل أشخاص يلمضحك رأيته .  
 فتاه ٢ : لو كان بإمكانك أن أبقي هناك - إلى الأبد !

٩٨  
 القلم :  
 العدد : ٩٥  
 ١٠  
 ١١  
 ١٢  
 ١٣  
 ١٤  
 ١٥  
 ١٦  
 ١٧  
 ١٨  
 ١٩  
 ٢٠  
 ٢١  
 ٢٢  
 ٢٣  
 ٢٤  
 ٢٥  
 ٢٦  
 ٢٧  
 ٢٨  
 ٢٩  
 ٣٠  
 ٣١  
 ٣٢  
 ٣٣  
 ٣٤  
 ٣٥  
 ٣٦  
 ٣٧  
 ٣٨  
 ٣٩  
 ٤٠  
 ٤١  
 ٤٢  
 ٤٣  
 ٤٤  
 ٤٥  
 ٤٦  
 ٤٧  
 ٤٨  
 ٤٩  
 ٥٠  
 ٥١  
 ٥٢  
 ٥٣  
 ٥٤  
 ٥٥  
 ٥٦  
 ٥٧  
 ٥٨  
 ٥٩  
 ٦٠  
 ٦١  
 ٦٢  
 ٦٣  
 ٦٤  
 ٦٥  
 ٦٦  
 ٦٧  
 ٦٨  
 ٦٩  
 ٧٠  
 ٧١  
 ٧٢  
 ٧٣  
 ٧٤  
 ٧٥  
 ٧٦  
 ٧٧  
 ٧٨  
 ٧٩  
 ٨٠  
 ٨١  
 ٨٢  
 ٨٣  
 ٨٤  
 ٨٥  
 ٨٦  
 ٨٧  
 ٨٨  
 ٨٩  
 ٩٠  
 ٩١  
 ٩٢  
 ٩٣  
 ٩٤  
 ٩٥  
 ٩٦  
 ٩٧  
 ٩٨  
 ٩٩  
 ١٠٠



د. محمد عناني

حول أزمة المسرح العربي

## حوار مع الدكتور محمد عناني

أجرى الحوار :

عباس محمود عامر

تكان هذا الحوار :

القضية حالياً في المسرح العربي

ليست قضية نص ... ولكنها ...

القضية الآن في تجربة المسرح العربي ..

قضية نص .. أم عمل فني .. ؟

المسرح العربي بكل أسف .. الرقابة

بدأت تنتقل فيه إلى خارج مصر ، فللمسرح

العربي في مصر لم يعد رائداً له دور تاريخي كما

كان سابقاً ، والقضية حالياً ليست قضية

نص ، ولم تكن في يوم من الأيام قضية

نص ، والمسرح العربي القضية فيه قضية

تنظيم وإدارة بمعنى إدارة وإخراج العمل

الفني ، فهناك نصوص جيدة جداً من

المسرح العربي على مستوى عالمي بكل

المقاييس ، وسنينا تترجم هذه النصوص إلى

اللغات الحية كما نفعل الآن في مصر ، يمكن

أن تعمل هذه النماذج إلى العالم الخارجي .

ويظهر للمسرح العربي الصالح بجودته ،

ورغمته ، وإثرائه ، ولكن بكل أسف هناك

قوالب مسرحية قديمة لا يمكن التخلص منها ،

ومدارس في الإخراج قديمة أيضاً ،

والخطورة أننا لم نستطع أن نتطور مع

المدارس المسرحية للعاصرة ..

المسرح الفكاهي خطير جداً ...

● المسرح التجاري .. ماذا يعني ..

موضحةً السليات الخطرة لهذا النوع من

المسرح هل الفرد بصفة خاصة ، وعلى

المجتمع بصفة عامة .. ؟

من أخطر ما حدث في أواخر الستينات ،

وطوال السبعينات وإلى الآن وبالتحديد في

العشرين سنة الماضية .. ظهور ما يسمى

بالمسرح التجاري ، وهذه التسمية غير

دقيقة ، لأن المسرح قائم في جميع أنحاء

العالم هل تنظيم تجاري أو هيكلي اقتصادي

يشتر الربح ، فيقدم عملاً معيناً .. يتلقى

استجابة معينة من الجمهور ، فلابد أن يقوم

المسرح على عنصر تجاري ، ولكن المقصود

في هذا السؤال هو المسرح الترفيهي .. أي

مسرح الضحك للضحك بأي وسيلة ، وهو المسرح

الذي يشبه البرنامج الإذاعي القديم

المعذب .. يعني مسرح الفكاهة أو مسرح

النكت أو النكتات أو القنفشات

الضاحكة .. مشكلة هذا المسرح أنه يجعل

الناس أو الجمهور من غير الدارسين

يتصورون أن هذا هو المسرح .. أي يقدم

المفاهيم الخاطئة على المسرح للفرد وهذه هي

المسرح العربي يعاني من قضايا أساسية

ظهرت في الحلبة الأخيرة أدت إلى سقوطه في

نزعة المحلية رغم وجود نصوص مسرحية

تسرق إلى المستوى العالمي ، فلم يعد

للمسرح دور على خشبة المسرح العالمي ،

لكن مستقبلية المسرح العربي كيف يرى

هالها بعد .. ؟ .. لهذا الموضوع نحاول

أن نجد قراءة تفصيلية في عالم الدكتور

« محمد عناني » .. والدكتور عناني كما نعرفه

له مؤلفات في المسرح منها مسرحية

المجاذيب ، ومسرحية الغريال ، ومسرحية

السجين والسجان ، وله مؤلفات في النقد

منها : النقد التحليلي ، وفن الكوميديا ،

والمسرح الإنجليزي المعاصر ، ومن

ترجماته .. روميو وجوليت ، وملحمة

الفردوس المفقود ، ومحاولة لفهم عصر

القرآن الكريم ..

● في إيجابياتك السابقة تقول إن النفط ساعد على إنشاء هياكل ثقافية ممتازة و متميزة . وخاصة في الكويت ، لذلك يعتبر المسرح الكويتي من أنشط المسارح الموجودة في العالم العربي .. فما رأيك ؟

— المسرح الكويتي فعلاً من أنشط المسارح الموجودة في العالم العربي ، ففى كل عام حيناً نقعد مهرجان المسرح العربي في أكاديمية الفنون ، نجد نموذجاً مشرفاً للمسرح الكويتي في الثمانينات ، ولا شك أنه حديث نسبياً وإن عمر المسرح الكويتي لا يتجاوز الثلاثين ولكنه استطاع أن يحقق خلال الثلاثين عاماً ما لم يحققه الكثير من مسارح العالم الثالث في مائة عام ، إنه يحقق مكانة مرموقة في عالمنا العربي ، وهو يقدم أشكالاً عملية لها طابعها الخاص بها ومذاقها المتميز مثل مسرحية الأبناء ، ومسرحية النخلة ، ومسرحية السلاطين ، وهذا التمسرح يقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة أى محاولة إستلها من التراث ، وإستلها من الواقع الخليجي ، ومحاولة الإبقاء على الشكل الحديث مفتوحاً ، وأنا حينها رأيت نموذجاً من المسرح الكويتي عرضت في مصر ، وجدت أنها نوع من المسرح التراثي الشعبي ، الشكل فيها طبع وتعتنى فرصة للممثل أن يبرز طاقته بناءً على إستجابة الجمهور ، وهذا جديد في المسرح العربي .

#### ● ساليات المسرح العربي ...

● في ظل أوضاع المسرح العربي هناك ساليات حدثت عنها ؟  
— أول سالية في المسرح العربي هي السالية التجميلية لكل فنان ، فالفنان يرى

للمتميزة بما فعله النفط في العالم العربي ، ولولا النفط وخاصة في مصر ما كانت النهضة الخلية ، وإتينا لا يجب أن نلوم النفط على التقلص ، بل يجب أن نرى الحقيقة من جانبيها السلي والإيجابى ، فالإيجابيات لا يجب أن ننكرها ، وحقيقة أن الساليات إقتزرت في الإنهاء إلى الترفيه والتسلية وغيرها وهذا ليس مقصوداً على المسرح الهزلي ، وإنما يتضمن أيضاً الفيديو الذى هو أحد الساليات ، ولكن إلى جانب هذه الساليات إيجابيات مثل إزدهار الكتابة المسرحية ، والآداء المسرحي . والتشكيلات المسرحية ، وهذا لا يمكن إنكاره ، فالنفط ساعد على وجود نهضة حديثة ، وبالتالي أتى إلى وجود أشكال تنافسية للمسرح مثل الفيديو ، ولكن أحب أن أقول ألا ننكر الإيجابيات في حديثنا عن الساليات ، فالإيجابيات أكثر من الساليات .

● وهل يمكن التخلص من ساليات النفط ... ؟

— أنا أرى مع سرور الوقت يمكن التخلص من الساليات وتقليلها على الساليات ، وكذلك يمكن أن نتخلص من ساليات الفيديو إذا فتحت أبواب المسارح للجمهور بصورة تشجيعية لكي يسروا للمسرح الحقيقي ، وليس الهزليات ، وكذلك يمكن التخلص أيضاً من الفيديو عن طريق فتح المزيد من المسارح ، وتربية عادة الذهاب إلى المسرح لدى الجمهور من مختلف الأعمار ، فلا يمكن التخلص من الساليات إلا بتعليق الإيجابيات ونشرها .

الخطورة ، والتأثير الأكثر ضرراً لهذا النوع من المسرح على الفرد هو محاكاة الأطفال والمراهقين لسلوك النجوم الذين يرونهم على خشبة المسرح ويعتبرونهم سواء حقاً أو كذباً . أعلام المجتمع ، فخطورة المسرح التجارى المقصود بجعل شخصية فكاهية معينة تعتبر نجمة من النجوم أو علماً من أعلام المجتمع بماكياها الناشئون دون وعي .. أى تقليدناهم للشخصية ، أما خطورة هذا النوع من المسرح على المجتمع أنه يفت شيئاً من السطحية والتفاهة ، وينشرها على كل المستويات ، ويعمل بالتالى على إنتحاط الثقافة في المجتمع بلا شك فهو مسرح غير ثقافي وضد الثقافة ..

#### ● النفط ساعد على إزدهار بعض الفنون ..

● يقال .. النفط ساعد على خلق ديناميات التغيير في المجتمع الخليجي وبالتالي أدى إلى ابتداء فن المهزلة بطريق غير مباشر كشكل مسرحي .. ما تعليقك على هذه العبارة ... ؟

النفط ساعد على إزدهار بعض الفنون .. وهذا التغيير هو تغيير طبيعي ، وأنا أرى أن النفط لم يوجّد أشكالاً درامية جديدة ، وبالتالي لم يؤد إلى إنتحاط أشكال قديمة ، ولكن ساعد في بعض الحالات وبالتحديد في حالة الكويت على إنشاء هياكل ثقافية ممتازة و متميزة و بارعة ، والنفط ساعد على ذلك ، وأنا أذكر كتاباً نسبياً عن المسرح الكويتي في ربيع قرن للدكتور د. أمين الميوشي ، أعقد أنه يضاف إلى السجلات

● المسرح العربي لم يعجز إلى العالم بعد لأننا ما زلنا حديثي اللغة .

● في المسرح العربي نصوص جيدة ترقى إلى المستوى العالمي بكل المقاييس .

● مسرح الضحك الآن يقدم المفاهيم الخاطئة .

● النفط في بعض الأحيان ساعد على إنشاء هياكل ثقافية ممتازة و متميزة

ذاته في مرآة نفسه ، ولا يقترب من المسرح الذي هو مؤسسة فنية وأدبية وفكرية ، والسلبية الثانية هي غلبة المصالح التجارية على أصحاب الفرق ووزارة الترفيه بأي وسيلة ، والسلبية الثالثة هي عدم الإضفاء إلى الثغرات الحديثة في المسرح ، ومحاولة الوصول إلى الجمهور عن طريق هذه الثغرات ، والسلبية الرابعة هي عدم التعاون مع التجارب الجديدة في بلدان العالم الثالث مع بلدان العالم المتقدم الأول والثاني في أوروبا وأمريكا ، والسلبية الخامسة هي عدم التكاتف الفني بين البلدان العربية ، ففي كل بلد عربي نهضة مسرحية خاصة به ، وكل بلد عربي له مسرحه المتميز لكن نفتقد الرابط أو الترابط الفني بين المسارح العربية .

• كيف يمكن التخلص من هذه السبلات .. ؟

— أولاً بزيادة الوعي ، وزيادة حركة النشر عن طريق إصدار أعداد كثيرة من مجلات المسرح في البلاد العربية ، فمثلاً مجلة المسرح التي تصدر في مصر يصفه فضلية يجب أن تصدر شهرياً وكل بلد عربي يجب أن يكون لديه مجلة مسرح للإطلاع على الحركة المسرحية ، وتبادل الزيارات واللقاءات المسرحية فيما بيننا ، وإقامة المهرجانات المسرحية طوال العام بمعنى أن يكون هناك إسبوع في مصر ، وإسبوع في الكويت ، وإسبوع في العراق ، وإسبوع في السعودية ، وهكذا حتى يتم الترابط بيننا جميعاً ..

### • المسرح العربي والعالمية ..

• ما موقف المسرح العربي على عتبة المسرح العالمي .. ؟

— المسرح العربي لم يخرج إلى العالم بعد .. لأننا ما زلنا حديثي اللغة ، لأننا حتى الآن لم نقدم عملاً مسرحياً بالذات

## • بإقامة المهرجانات المسرحية طوال العام يتم الترابط بيننا جميعاً .

## • مستقبلية المسرح مرهونة على التكاتف الفني العربي .

نوع خاص في أعمالها المحلية وهذا خطأ ، فلابد أن تتكاتف البلدان العربية فيما بينها وتقيم مهرجانات في فرنسا ، وإنجلترا مثلاً ويرقد عليه الجمهور من جميع أنحاء العالم حتى يروا المسرح العربي المثالي ، ولو تكلف هذا المهرجان ملايين الجنيهات ، لابد أن تكسر حدود المحلية ، ونثبت للعالم أن لدينا مسرحاً يقيماً ، ويستفيد منه غيرنا ، بمعنى أننا لسنا حالة على المسرح الأجنبي ، وأنها يمكن أن نعيد المسرح الأجنبي ، والوسيلة الوحيدة للنهضة هي الإحتكاك بالمسرح العالمي ، ولا يأتي هذا إلا إذا تكاتفنا عربياً أولاً ، وأخيراً ، واستندنا من تجارب بعضنا البعض في الساحة ، وفي الأداء ، وفي الإخراج ثم نقلنا ذلك إلى العالم الخارجي ليس عن طريق الندوات والمؤتمرات ، ولكن عن طريق العروض المسرحية المباشرة وهذه لابد منها حتى تضمن الإحتكاك المستمر مع فنون العالم المختلفة التي دخلت إلى المسرح ، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ منه ..

• نلاحظ من خلال حديث سياتكم أن هناك مبرقاً فنياً بين العرب لذلك لم تقدم صورة مشرفة للمسرح العربي على عتبة المسرح العالمي .. هل يمكننا أن نتعرف على أسباب هذا التمزق .. ؟

— أسباب التمزق الفني بين العرب .. هي أن كل دولة مهمتة بطابعها المحلي ، ولا تقترب من غيرها كما قلت ، وكأننا لا نتكلم لغة واحدة ، وكأننا لم ن فكر بطريقة واحدة ، وكأننا نفضل بنفس الطريقة هذا غير معقول ، والحكومات العربية لم تقف عائقاً في سبيل اللقاء الفني بل تشجعه ، لكن أيضاً كل فنان يقول أننا فقط وليس بصدى أحد ، فهذا خطأ جسيم في حق الفن ، وأما نحن أن نتخلص أولاً من سلباتنا .. لننتج بمسرحنا العربي في المسار

الحية ، فهناك بعض البلدان الأفريقية قدمت أعمالها في لندن ما بين عام ١٩٦٥ ، وعام ١٩٧٥ م على خشبة مسرح فرقة شكسبير الملكية في قلب العاصمة البريطانية ، واستطاع الجمهور الذي تابع أحداث المسرحية أن يتذوق المسرح الأفريقي ، والمسرح الآسيوي من خلال مجموعات قدمت له الترجمة الكاملة ، فلم نتبع نحن في البلاد العربية ذلك ، ولم نفعل شيئاً من ذلك ، فنحن لا نتفحصنا القدرات ، ولا نتفحصنا المعرفة ، ولا نتفحصنا الإمكانيات المالية ، فلماذا لم نتجه بابداعنا المسرحي إلى المسرح العالمي ، لكننا ما زلنا حديثي السلجان ، والقرارات ، والأختلافات ، وكما يختلف العرب سياسياً يختلف العرب فنياً ، لذلك لم نقدم صورة مشرفة للمسرح تقدم على المسرح العالمي ..

### • مستقبل المسرح العربي ...

• حدثنا عن مستقبلية المسرح العربي .. وما الذي تراه لدفع مسرحنا العربي نحو الإستمرار في تيار النهضة المسرحية .. ؟

— أولاً .. لابد من التكاتف فيما بين أعمال الجنس الواحد أي الوحدة بين بلدان العالم العربي .. لأن مستقبلية المسرح العربي مرهونة على ذلك فغير المعقول أن نصل إلى هذا الحد من التضييق الفني والفكري واللغوي والثقافي ثم تقع ضحية هذا التمزق الفني ، كل دولة تقدم حرباً من

## • المسرح الكويتي من أنشط المسارح الموجودة

في العالم العربي .

• كما يختلف العرب سياسياً .. يختلفوا فنياً .

الصحيح

## آراء حول مسرح القطاع الخاص

تحقيق : مديحة أبو زيد

يعرف ذلك جيدا ويدخل هذه المسارح المختلفة في أفراضها وهو على أتم علم بما سوف يجده فيها فلا يفاجأ بما لا يريد ولا يصعب بغيته أصل في العروض . ولقد أصبح الجمهور يفضل عروض التسلية عن عروض الفن الرفيع وذلك ليس في مصر وحدها وهذا ينطبق على معظم عروض المسرح التجاري في العالم . فالأضحك والتسلية غالبا ما تجلب جمهورا يفوق ما تقبله المسارح الجادة . بينما يتسم مسرح الدولة بالعروض الجادة والمسرح التجاري بالعروض الهزلية وكلا النوعين من العروض مطلوب وله تواجده وله جمهوره . ومهما تكامل الحركة المسرحية ولكن قد تفقد فرق القطاع العام جمهورها بسبب كثرة ما تقدمه من نصوص جادة وتحاول فرق القطاع التجاري تطوير نفسها فتدخل بعض العناصر الجادة إلى عروضها عندما تكتشف أن الجمهور قد أخذ يتبدل المغالاة في الإبتذال ورغم أن مسرح القطاع الخاص يواجه صعوبات ومشاكل وخاصة خطر التليفزيون إلا أنه ما زال يقام ويقدم عروضه للجمهور وذلك لما للقطاع من الساحة المسرحية ذلك الفراغ الذي قد يميز مسرح القطاع العام أن يملأه كما أنه أصبح منافسا للقطاع العام .

وقد تمكنت من لقاء الضوء على مسرح القطاع الخاص والأزمة التي يمر بها من خلال لقاءات مع بعض الفنانين والنقاد والكتاب الذين لهم اهتمامات بالمسرح .

يلعب المسرح دورا بالغ الأهمية في بناء الإنسان فبناء الإنسان هو متعة روح وعقل ووجدان ورسالة المسرح متعددة الأوجه والأساليب ومن أبرز أدوار هذه الرسالة السامية هو إلقاء الضوء على المشاكل التي ترقى حياة الإنسان ومحاولة طرح حلول لها أو إلقاء الضوء عليها .

والمسرحية عند الجماهير هي المسرحية التي تعرض سواء في مسرح يقال إنه مسرح حكومي أو قطاع عام أو مسرح قطاع خاص وهو في الحالتين يتطلب الترفيه فإذا وجد أن المسرحية لا تعطيها ما أرادته من المتعة الترفيهية فإنه ينصرف عنها وعن مسرح القطاع العام ويتجه إلى مسرح القطاع الخاص الذي يلبي رغباته جيدا ويعطيه ما يمنحه تماما . وهكذا مسرح الحكومة في بلدنا بينما مسرح الدولة في بلاد أخرى متقدم ولم يفشل لأنه يتخصص بوضوح ويعمل مقدما ما سوف يعرض للجمهور من متعة ثقافية تقوم على تراثه الأدبي خاصة وتراث الإنسانية في بقية بلاد العالم عامة . هكذا نجد ( الكوميدي فرانسيز في فرنسا يقدم الكلاسيكيات وإلى جانبه مسرح الامتاع الجماهيري الذي يسمى مسرح ( البولفار ) وكذلك في إنجلترا نجد مسرح ( الأولد فيل ) لتمثيل الشكسيات والمسرح المعاصر في بقية لندن وفي أمريكا نجد مسارح ( برودواي ) للفن المعاصر كما نجد نفس التخصص .. وهو المسرح الترفيهي وإلى جانبه المسرح الترفيهي . والجمهور



عبد الله غيث

**الدكتور ماهر شفيق فريد**

واعتقد أن مسرح القطاع الخاص ليس بالضرورة مفسرا لللوق وإن أمكن أن يكون كذلك . شريطة أن يتجاوز مع المسرح الجهاد . كما اعتقد أن الكائن

عبد الله غيث

شکری عید الوہاب

في البداية تعددت الآراء حول مشروعية القطاع الخاص أو عدم مشروعته وعن مدى مساهمته في الحركة المسرحية من عدمه. وقد تلوث هذه الآراء بآراء أصحابها منهم من دافع عن القطاع العام وأخصصا القطاع الخاص لأشياء إلا أنهم لم يفتق مع ميوله السياسية والاجتماعية التي تؤكد أن للقطاع الخاص إيجابياته التي لا تنكر كما أن للقطاع العام إيجابياته التي لا تنكر وإذا رجعنا إلى أي حركة مسرحية في أي بلد في العالم ستجد جانباً ما تلمحه سائر الحضارات في شكائيات مثلاً. نجد هناك مجموعة من المسارح تقدم النوع الذي يبيح الجمهور وقيل عليها التفرقة بين الأقاليم التي تالاه الأعمال الأدبية فإذا نظرنا إلى الحال في مصر - لسوء حظنا أن القطاع العام بعد انحصار موجة التليزيون قد تقوقع في القامورة بل والتعصر - حتى إمام عبودة وعروس عبودة أيضاً بل قد انصرف المؤلفون إلى مآدين أخرى كالتلزيون فاللؤلؤ الذي يحصل حل ثلاثة آلاف جنيه ثمن المسرحية في القطاع العام أو الخاص يمكن يقسم هذه المسرحية إلى ثلاث عشرة ألاف فترفع الرقعة إلى سبعة آلاف وعثمانية ألاف جنيه وبالتالي لا يكتب للمسرح - إذن العمل المسرحي في ظل التلفزيون - مخاطره غير مأمونه ومع ذلك يقام القطاع الخاص ويقدم عروضه للجمهور المتعطش العروض المسرحية وأنا لا أنكر أن بعض عروض القطاع الخاص تشبه بخصوصية تجارية هذا النوع ولكن وهي الجمهور من الفرق التميز في هذا الموقف فكم من فرق

## الدكتورة هيام أبو الحسين

( لا شك أن وجود مسرح خاص الى جانب مسرح القطاع العام أمر مطلوب على الأقل لإيجاد عنصر ثالثة الذي لا غنى عنه لازدهار الحركة المسرحية . غير أن المسرح الخاص يتخضع لمفاهيم معينة تسمى الى رسالة المسرح بشكل عام وسول أركسز على عنصرين هامين للمسرح التجارى .

أولاً : المفهوم التجارى للمسرح .

ثانياً : نظرتى الى الجمهور أولاً :

مع الاسف أن المسرح الخاص يود أن يحقق أعلى قدر ممكن من الربح لأن الممثلين يقارنون بين دخلهم ودخول زملائهم ممن يملكون فى التلفزيون . وأنا شخصياً أرى أن عمل المسرح يستحق اجراً أعلى وأن عمله يتطلب مجهوداً أكبر ومثابرة فى التمرين وهو يقوم بالأداء بنفسه كل يوم إلا أن التمثيل فى التلفزيون وفى السينما من الناحية المادية أكثر ربحاً فتكون النتيجة أن المسرح الخاص يحاول قدر الامكان الاحتفاظ بالممثلين برفع أجورهم وفى النهاية يتحمل الجمهور هذه التناقضات .

المسرح فى رأى رسالة وإيمان ونجد مسرح الطليعة يقدم أصلاً جادة ويشغل فيه شباب مؤمن برسالة المسرح وخرج ممتاز وهو الأستاذ سمير العصفورى ومع ذلك فإن سعر تذكرة الدخول فيه ٥٠ قرشاً فقط وهو يجلب جمهوراً من عبي المسرح فعلاً وقد شاهدت فيه مسرحيات مؤلفين مصريين وأجانب يستحق بالقلب كل تقدير . كما أن فرقة فرنسية قدمت فيه عرضاً شيقاً منذ ثلاث سنوات ولم يكن فيه موضوع لقم .

ومع ذلك فالتناقض فيه مضمونة الى أقصى حد . الفن الحاد لا يعنى بالضرورة البلخ فى الديكور والملابس .. البلخ وفى فرنسا نجد عدداً من الفرق التى تعمل فى

المصرى حتى أن بعضها يستمر عرضه يومياً لأكثر من خمس سنوات . لا شك أن هناك بعض المغامرات الخاصة لتقديم أعمالهم التى يغلب عليها الجديد لا الاسلاف والمثلين لم يبدوا المكان الطيبى لأعمالهم فى مسرح الدولة الذى تحولت ميزانيته الضئيلة الى مرائب ومكافآت للإداريين الذين يغلبون فى قطاع المسرح وتحولت بعض هذه الميزانية لإنتاج أعمال قليلة فى بعض الفرق لكن هؤلاء المغامرين لم يستطيعوا رغم حماسهم وانفاق الكثير من المال والوقت والإخلاص والجهد . لم يستطيعوا أن يجذبوا جمهور القطاع الخاص المرضى لأن النجوم من الممثلين كانوا قد استحوذوا على هذا الجمهور من هذه المسرحيات الجادة .

مسرحية على سالم بكالوريوس فى حكم الشعوب .. التى قسمتها فرقة المسرح الجديد والتى نجحت ثقافياً الى درجة بعيدة لخماس مؤلفها وبطل العرض الفنان نور الشريف لكن التجربة لم تستمر إزاء عدم الإقبال الجماهيرى ( من ذوى الدخول الطفيفه ) كما لم يستطع على سالم بمد أن كون فرقة خاصة فى العام الماضى ( فرقة الممثل ) أن يحقق نفس النجاح حتى على المستوى الثقافى فى مسرحية الجديدة ( الكلاب وصلت المطار ) لكن يبقى فضل المغامرة فى كسر حدة التردى والأزقة التى تسبب فيها المسرح التجارى ويحاول الآن الفنان سعيد صالح بحماس وخفة دم مبرقة عنه منذ بداياته أن يقدم عملاً جاداً فى مسرحية الجديدة - كميلون - هنا يتوجه توجهها لكرباً وسياسياً لمعالجة واحدة من أهم القضايا المعاصرة وهى قضية - أزمة الخائف فى مصر - من خلال استعاده على شخصية الشاعر الوطنى الذى يحاول أن يجد طريقاً لكلمته الجادة بين الجماهير التى تشوق هذه الكلمة الصادقة والمخلصة غير أن مبالغة سعيد صالح فى الأداء سواء فى التمثيل أو الفناء الى جانب الضعف البائى فى النص الذى لم يستطع المخرج تعويضه فى رؤيته الاخراجية بتسبب فى انصراف المفضين والمحترفين للثقافة والوهى عن العرض . وأعتقد أن سعيد صالح كان يهدف الى الوصول لذين القريين دون أن يتمكنوا أن يدفعوا أكثر لكن العرض على النحو الذى تم به فشل فى أن يجذب هؤلاء أو هؤلاء .

مسرحية أغلقت أبوابها لعدم إقبال الجماهير عليها نظراً لتفاهة أو تقدم أو اعتمادها على التحايل التجارية . وفى الجانب الآخر نجد بعض الفرق تقدم أعمالاً قد يعجز القطاع العام تقديم مثلها . ففرقة المسرح الجديد مثلاً تقدم عرضاً سياسياً مثل مسرحية بكالوريوس فى حكم الشعوب . ثم مسرحيات فايز حلالة ونجدة كاريوكا ثم العرض الباهظة التكاليف التى يقدمها سمير خفاجة مع فرقة الفنانين المتحدين . نجعلنا نجزم بأن المسائل نسبية ويكفى أن نعلم أنه رغم ما يدره القطاع الخاص على ضريبة الملاهي من حصيله فهو لا يتمتع بأية ميزة أو عتاء أو حتى رعاية فإذا علمنا أن ضريبة الملاهي على التذكرة الواحدة ٣٠٪ وان إيراد أى مسرح منهم يصل أحياناً الى عشرة آلاف جنيه . نعلم كم النسبة التى يساهم بها القطاع الخاص فى ميزانية الدولة دون أن يحصل على مقابل هذه الميزة .

## الدكتور يسرى العزب

( طبيى أن يكون السعى لتحقيق أكبر قدر من الربح وراء تكوين وازدهار الفرق المسرحية الخاصة التى وجدت أرضاً مهيأة خلال سنوات الانفتاح التى تقلص فيها دور مسرح الدولة لغياب الشخصية الاعتبارية التى كانت تنظم وتوجه هذا المسرح وتحاول تبعية مسرح الدولة الى وزارة الثقافة مباشرة ما أدى التراه المفاجيء لبعض القطاعات الى الإقبال على مسرح القطاع الخاص خاصة المسرح الذى لا يقدم إلا الضحك وإثارة الفرائز . وهذا الجمهور هو الذى تحكم فى توجهات معظم الفرق الخاصة . هذه الفرق استطاعت استقطاب معظم نجوم المسرح المصرى للأسلاف الشديد الذين حولتهم التجارة بالنق الى مهجرين يبدون لإرضاء ذوق اصحاب الدخول الطفيفه الذين يتكسبون على الشباك لشاهدة هذه المسرحيات المدمرة للعقل والوجدان

١٠٤  
●  
الثقافة  
●  
العدد ٩٥  
١٠٥  
●  
١٠٦  
●  
١٠٧  
●  
١٠٨  
●  
١٠٩  
●  
١١٠  
●  
١١١  
●  
١١٢  
●  
١١٣  
●  
١١٤  
●  
١١٥  
●  
١١٦  
●  
١١٧  
●  
١١٨  
●  
١١٩  
●  
١٢٠  
●

المسرح لا شأن له به والأمور كلها معقدة  
به .

أنتى إن تماد الأنوار لمسرح الدولة ..  
ولا بد أن يفهم الذين يمسحون على مقاعدنا  
قائمة المسرح وتكون هناك مصالحه بين  
القطاع العام والخاص ولا يفرسوا  
العداوة .

ولى رأى اخيرا :

ياحبذا لو تم ادماج كل من مسرح  
القطاع العام ومسرح القطاع الخاص  
فمثلا .. أنا في الأصل مثلة لمسرح  
الدولة .. للمسرح القومى لو عززت عمل  
رواية جيدة اتخذ جمهورى واعرضها في  
المسرح القومى مع ضرورة عمل الدعاية  
الكافية . ولقد طالبت ذلك في رواية ..  
على الرصيف .. لكن حدى أحد عارض  
وقال . سهر عازبة تشارك الدولة فيفى ..  
فيفى ) علما بأن هذه التجربة أثبتت جديتها  
مع الفنان القدير فؤاد المهندس عندما قدم  
للمسرح .. قسمنى .. ولكنى بعنصر  
المسرح المصرى لا بد أن يتخلص من القيود  
التي اقلقتنا وتكتمت أنفاس المسرح وهى ..  
التسبيح ، الروتين ، تحمل المستولية ،  
تحريب الشخصية داخليا .

## سهر البابلى

اعتقد ان مسرح القطاع الخاص حاليا  
يعمل بجديده ويكاد يخلو من الاسفاف كما  
كان منذ بضعة سنوات حيث كان بعض  
المثليين يخرجون على النص بطريقة غير  
محترمة وهذا بالطبع يسىء لسمعة المسرح  
التجارى . ولقد ازدهر المسرح التجارى  
منذ بداية عرض مسرحية - ربا وسكية .  
ويعتبر هذا المسرح اكثر ازدهاراً من مسرح  
الدولة لأن المحول شخص أو أشخاص وهم  
حريصون على اموالهم وهم يتحمون بالعلم  
والكيفية واعمل حالياً في مسرحية .. على  
الرصيف .. وهى نموذج حى لمسرح  
القطاع الخاص .

وإذا كان مسرح القطاع الخاص يمتاز  
من ازمة حالياً فأرى انها تتمثل في موقف  
الدولة المتجمد تجاهه .. ففتح نطالب  
الدولة بأن تمنحنا المسارح التي توقف العمل  
فيها أو التي حرقت وخربت . مسرح  
الحكيم ، ومسرح السلام . نطالب الدولة  
بفتحها للروايات العظيمة التي في إمكان  
القطاع الخاص أن يعرضها على خشبة هذه  
المسارح . يسلموننا هذه المسارح ثم  
يحاسبونا بعد عشرين سنة وذلك بعد  
التشغيل لفترة كاملة ثم تسلمها للدولة  
مجهزة بكل الامكانيات والاستعدادات  
اللازمة للمسرح الجاد لكن مع الأسف  
هناك فئتين في القطاع العام ومديرين  
يرفضون ذلك . هؤلاء لا هم لم سوى  
الجلوس على مقاعد فقط دون أن يأثروا أو  
يتأثروا بالمسرح ودون أن يقدموا شيئاً يفيد  
المسرح والبلد .. وياريت .. يعطوا  
العيش حيازة .. مثال .. لما كان السيد  
راضى مدير المسرح الكويتى كانت هناك  
حركة مسرحية لا بأس بها اما حالياً هذا

مسارح عاربه بمعنى أنها لا تتكلف أي شيء  
تقريباً اوجان لوى بأزوا وهو من أعظم  
المخرجين يقدم روايات فرنسية وعالية بجهود  
ذاتية لا تقارن بالأرقام الفلكية التي نسمع  
عنها في مصر سواء في المسرح الخاص أو  
مسرح القطاع العام .  
ثانياً :

الرغبة في تحقيق الربح تجعل المسرح  
الخاص يتجه الى جمهور معين وهو  
الجمهور الغادر على دفع التذاكر ٢٠ الى  
٢٥ جنيهات أو شراها من السوق السوداء  
مثلي ما حدث في مسرحية ربا وسكية والتي  
لم أستطع أن أحضرها لأنى رفضت من  
تأحية الببدأ أن أقف أمام شيك التذاكر  
واتعامل مع تجار السوق السوداء فارتفع  
سعر التذاكر بمنع طبقة المثقلين من التردد  
على المسارح الخاصة لأنها للأسف من تأحية  
الدخل المادى لا تستطيع أن تتحمل تذكرة  
يمثل هذا الثمن الباهظ ماديا ومعنويا  
ولأرضاء جمهور من « أغنياء الانفتاح »  
وغيرهم من الحرفيين الأثرياء يضع المسرح  
الخاص جرعة دسمة من الترهيع في  
النصوص وهذا بالطبع شيء مفر . نقطة  
أخيرة تنطبق على المسرح في بلدنا بشكل عام  
وهو مواعيد العرض . فيجب أن تكون  
هناك حللات ماتييه ولو مرة كل أسبوع  
لأن الانصراف من المسرح بعد منتصف  
الليل أمر صعب كما يجب أيضا إعطاء سعر  
خاص على الأقل لطبقة الجامعات  
لتسجيعهم على ارتياد المسرح . فالمسرح  
وسيلة ثقافية تتطلب أن يتعود الإنسان عليها  
مثلا يتعود على القراءة والاطلاع . وإيجاد  
الوعي المسرحي يستغرق وقتا طويلا .

وأخيرا فلا مانع من أن تقدم الفرق  
الواحدة عملين في آن واحد بالتناوب كما  
يحدث في الخارج وهكذا ترضى جمهورين  
بدلا من جمهور واحد . وإذا كان أحد هذه  
الجمهورين من الأثرياء ، ماديا فلا بأس من  
أن يكون الجمهور الآخر من فنى الدخول  
المحدوده الذين يشهدون الفن ويشرفون  
المسرح بترددهم عليه . فمسرح الجيب في  
فرنسا الذي يقدم فيه انتاج أعضاء الأكاديمية  
الفرنسية مسرح في غاية البساطة . لا يوجد  
مثلا سجاد على الأرض وكل الأمان بسعر  
موحد وكل من له صلة بالثقافة يدخل بسعر  
خاص )

## الدكتور أحمد عثمان

( القطاع الخاص هو الذى يعمل الآن  
على اساس أن القطاع العام - مسرح  
الدولة - في بيئات شتى طويل اذ بدأ الموسم  
منذ عدة شهور ولم تعرض سوى مسرحية  
ليزيوس الذى افتتح بها المسرح القومى بعد  
فترة من التوقف استمرت أربع سنوات  
وبالنسبة لمسرح القطاع الخاص فهو يقدم  
عروضاً لا بأس بها . يضاف الى ذلك ان  
وجود الصندوق العجيب التلفزيون قد  
جسم الناس يشغلون به ويفضلون  
الجلوس في المنزل على أي شيء آخر بل ان  
تأثير هذين الجهازين تمتد الى العلاقات

الاجتماعية ذاتها وهنا اذكر صديقا في كان يلعب هذا الجهاز بمحطم الأسرة لأن الناس الآن بدلا من يجلسوا للتناقش والتحاور يجلسون متسمرين في مقاعدهم متشبسين بها ومبتئين انظارهم وعقولهم فيما يرون من مسلسلات والظلم في الأمر أن هذه الأمور أي غياب الصالحات الأدبية والمتبنيات الفكرية قد أصاب الريف أيضا ففي القرى قديما كان الناس يجلسون ويتسلسلون ويمارسون أنشطة فنية شعبية سواء على المصطبة أو في فناء المنزل أو في الأماكن الواسعة بالقرية أو القهوه وأن وجدت أو في الجبل . كل ذلك اختفى وصار الناس هنا يتمتعون في تفكيرهم على جهاز الترانزستور والتلفزيون والفيديو .

ومستولية مواجهة هذا الخطر متعددة الجوانب فحاجب منها يعتمد على أجهزة الثقافة والإعلام عندنا فيبقى على هذه الأجهزة أن تنبه على هذا الخطر وتحفز الناس على الحرس بأنهم تمن على روح الحوار والتفكير في كل القضايا .

وفي الحقيقة نحن نأمل في وجود الجيو الديمقراطي الآن وتمدد الأحزاب لأن ذلك في حد ذاته يخلق جوا من التحاور والرأي الآخر . ونأمل أن يمتد ذلك لتشمل الأقاليم كلها ولقد ذكر الحديث عن الرقابة وصلاتها بمسرح القطاع الخاص واعتقد أن المشكلة الرئيسية التي يعاني منها المسرح التجاري مسرح الدولة أيضا هي التفتت في مفهوم وظيفة الفن وطبيعته . وبعبارة أخرى فإن الرقابة المطلوبة ليست رقابة الأدب والأخلاق وإنما هي الرقابة الفنية بمعنى أنه ينبغي أن تكون هناك في هيئة المسرح أو في جهة أخرى مسئولية وزارة الثقافة وغيرها لجنة أو جهة متخصصة تجمع صفوفه من النقاد والفنانين والمفكرين الذين يستطيعون بمعايير فنية واضحة وبأسلوب علمي أن يحكموا على هذا العمل وذاك بأنه يصلح للعرض أم لا . أن مجرد الحكم على عمل فني بأنه لا يصلح للعرض لأن فيه كلمة نابية أم بسيطة جدا ويمكن أن يقوم به أي إنسان ولكن الحكم الفني الصعب وبعبارة أخرى أريد أن أقول أن بعض الأعمال الدرامية المروضة في السينما والتلفزيون والمسرح والتي تخلو من الكلمات النابية أو ما يسمى بجرمة الخروج من النص تسمى إلى قيمتها وإلى تربية النشء وتحث على خلقه في الدوق

العام لأنها ساقطة لنا بالدرجة الأولى . فالبقاء الفني فيها معيب ومن ثم لا يمكن أن تقدم هذه الأعمال شيئا مفيدا لأن مثل هذه الأعمال بدلا من أن تساعد الناس على تطوير منهج سليم للتفكير وتمييز على تطوير احساسهم الفني وتذوقهم العام للأشياء تصيبهم بارتباك حتى ولو قدمت لهم بعض المغالطات والمبادئ الأخلاقية لأنها تفعل ذلك بأسلوب يبعث على التصور والامتناع والتمنى من الدولة وأجهزة الرقابة فيها أن تعامل المسرح التجاري بمعايير الفن والثقافة لا بقانون الأدب .

### حسن عيد السلام

( دور المسرح ووظيفته أساس ودعمه )  
يرتكز عليها بناء الإنسان المصري الذي في اسس الحاجة لتشغيلات واحتياجات منها الاحتياجات الثقافية والفنية والدولة تدعم المسرح ليقدم رسالته في البناء . والبنا الإنسان هو متعة روح ووجدان وفكر وحلول لمشاكل تحيط بالإنسان . وإن أرضا لا يعمل البها ماء فهي في طريقها إلى الجفاف وإن انسانا لا يتسم فهو في طريقه إلى الموت الروح والوجدان . ومن هنا كانت الإلتزام علاج وتوازن نفس وعصبي .

وإذا فرسالة المسرح متعددة ومتشعبة لها طرق وأشكال واساليب ومدارس . ومسرح للدولة لا يستطيع أن يغطي كل هذا لعدم وجود الدور . والأسباب أخرى . ولوجود المسرح الذي يوله المواطن المصري من ماله الخاص هدف فهو يمارون الدولة في تأدية رسالتها . ومن هنا كان مولد مسرح القطاع الخاص إجابية وطبيعية وصحية لأي مجتمع ما مثل مجتمع مصر اقتصادا سكانا يزيد عن ٤٥ مليون نسمة . وفي رحلة مع هذا المسعى القطاع الخاص إجابيات ونقاط مضية . فلقد قدم العديد من الأعمال ذات القلب الضاحك ولكنه حادف وأيضا قدم

اشكالا مسرحية لم تكن موجودة في الحركة المسرحية مثل الكوميديا الموسيقية وأنا في رأي بالزخم من سليلاته بعد مسرحا ناجحا . وتتمحور سليلاته في ...

هناك تجار مسرح عددهم قليل يدخلون الحركة المسرحية ليضخكوا الجمهور فقط خلال شهور معدودة ليجلسوا مسرحياتهم ويشربوا من ورائها فقط . فقط هذه التسلية . ما عدا ذلك فهو مسرح ناجح وفي متعة كثيرة لمواطني مصر والبلاد العربية .

ولقد دخلت المسرح التجاري بمسرحي . سينت الجميلة وهي كوميديا موسيقية . وهذا الشكل من المسرح ولد بالخارج لهذه المسرحية سنة ١٩٦٨ وكان هذا ميلاد الكوميديا الموسيقية . وفي رحلة عشرات المسرحيات وصلنا للثقاق المدق . هالتيهين ، كميلون ، القشاش ، وهذه كلها أعمال ذات جواب مضية لأنها ناقدة وهادئة في طار من الضحك . ومن خلال هذه الرحلة نجد أن مسرح القطاع الخاص له إيجابياته العديدة والحياة فيها الفث والمسين والصالح والطالح والغب والرحمة والإلتزام والدعمة . . فان كانت هناك عيوب في القطاع الخاص النشد الضمير والحب الضمير الذي سقط سهوا والحب الذي كان يتلاشى .

### الدكتور نبيل راعب

( مع هزيمة يونيو ٦٧ تحلت الدولة عن رعايتها للمسرح الذي كان سائدا في الستينات وسر هسان ما اكتشف بعض العاملين في المسرح أن الازدهار قد مضى عهده ولا بد أن يشيروا أسلوبهم فيما يتماشى مع مرحلة ما بعد الهزيمة . وقد كانت معظم القيم السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي أبرزها وجسدها مسرح الستينات قد أصبحت كسمة هي الأخرى ما تأسر الجمهور أن هذا المسرح كان مبرأ من قيم لم تؤد





تعود ليل معه إلى القاهرة تذهب لأحد الذي يعمل في كبرية شيكاكا . . يتقابلان ويبدى أحد رغبته في الزواج منها ولكنها ترفض وتتقلل الحدث إلى الصراع بين الاثنين ثم ينتقل إلى مستشفى حيث يردد أحد يعلم بالحصول على ليل وينتهي الحلم ليدخل في منطقة الواقع حيث العقد وليل وكمال يشربان نخب الصلح . . يصرخ أحد فيهم :

« متافيق وأفانيق وولاد بالسه مقرفين »

ثم يهجم عليهم بالسلس يودعه تارة إلى رأس ليل ثم تارة إلى رأسه وأخيراً يقتل كمال الوردان ويغضب عليه الشرطة بعد أن يعود الحدث إلى الخي الشعبي ، وأخيراً ترفض ليل طريق كمال وهو طريق القهر والغدر وربما الطريق الذي يمثل السلطة ، وطريق الأرباب والقتل وربما الذي يمثل بعض السيارات الأهائية التي تتولد في المجتمع كرد فعل لهذا القهر . وتقرر ليل في النهاية أن تعيش من أجل الطفل الذي تحمله في أحشائها لتسريح بعيداً عن هذين التيارات . . أنه الطريق الوحيد . . طريق الخلاص .

## ● انقلاب والبيئة الدرامية :

وفي الواقع رغم شاعرية النص ومنطقة الدرامي الخاص ، إلا أن بنائية تطرح بعض الاستفسارات التي تدل على بعض نقاط الضعف في بنيت الدرامية وبعض مما يثيره الإستفسارات علاقة أحد الشباب الوطني التقدمي بمغنى من طراز أحد عدوية واللى يقول : « من ده ع لاده شجر ينجد ؟ » انت لسه صغير وورور ، وربما يكن المبرر الوحيد لاستخدام هذه الشخصية ما يربط بصفة المسرح التجاري من خاصيته لمساحة أكبر من أمزجة الشعب ، خاصة وأن هذا اللون من الغناء الذي يمثله صديق أحد وحسن ، إنما يخاطب أمزجة الفئات الطفولية التي تولدت بفعل عصر الافتتاح . كما أن زواج ليل من كمال يبدو مفاجئ ويبدو أن هذا الكاتب الدرامية قد إنكمس بالضرورة على البيئة الدرامية فمجل الأحداث التي بدت لنا مفاجئة وتحول أحد من كونه فنان ثوري ودخوله السجن ثم تحوله بعد ذلك وعمله في كبرية شيكاكا وتتناوله لـ « بلياع الملوسة » إنما لا يدل إلا على تكوين ضيق لهذا البطل ولا يتفق مع مكونات شخصية ثورية . وإذا كان الكاتب

قد أراد يؤكد على حجم القهر السياسي وضعف مقاومة البطل لهذا القهر ، فكان عليه أن يظهر هذا في تكوين الشخصية وطبيعة علاقاتها بالواقع . . إذ أن منهج هذه الشخصية في مواجهة العالم بدأ مختلفاً من مرحلة إلى مرحلة أخرى ؟ فالحياة تجده وطنياً متحمساً ويعتقل في سبيل ذلك ؛ وأحياناً أخرى تجده يعمل في كبرية وهو الذى خرج تشوه من السجن بعد أن يُقر الجميع بأنهم تعلموا في داخل المعتقل معنى الوطنية الحقيقية . . ثم تجده يدمن « بلياع الملوسة » وتجده مهزوماً ؛ ولذا تنقد الشخصية إلى وحدة عضوية ؛ ويبدو أن الكاتب تمجبل في بناءه الدرامي .

لقد كان يحتاج العمل إلى تأسيس درامي أكثر من ناحية بناء هذه الشخصية ؛ ليس من المنظور التقليدي للدراما وإنما من المنظور الذى يطرحه العمل نفسه ؛ فالتقنية النقدية هنا لا تفرس من خارج العمل وإنما من داخله ، من علاقاته الداخلية في تركيبها . وتبدو الخاتمة أيضاً مضحكة على العمل في محاولة لإضناء نوع من الوقت السياسي على المسرحية . ولكن بوجه عام فالعمل يطرح قضايا عديدة وهي قضايا عصرية في كيفية مواجهة القهر الذى يأتى من أهل والأرباب الذى يتولد بالضرورة من القهر كرد فعل طبيعي ، وكلاهما ، أى كل من الطوقين لا يصلح أن يكون حلاً لقضايانا السياسية ، وإنما الحل في الطريق الآخر ؛ في الجيل الجديد ، فيما تحمله ليل في أحشائها . . « أنا خلاص . . دلوقت عرفت طسرى . . عرفت السلى أنا عاوزاه . . أنا مش راجعه معاك بكامك ولا أنت يا أحد . . لا يخنح أبهى مراتك في يوم من الأيام . . أنا ح أعيش عشاق الطفل الذى فى بطنى . . أنا ح اتيله عمرى إلى فاضل . »

وهذا هو الطريق الذى يطرحه المؤلف في كلماته بصرف النظر عن القضية الأساسية وهي أن الحب والجمال هما ضحايا لإشكال القهر المختلفة في مجتمعتنا من قهر اقتصادى وسياسى . . ولكن كيف طرح للمخرج هذا التفسير من خلال أسكاته المسرحية ؟

قبل أن أطرح الأجابه على هذا السؤال ، نجد أن المخرج قد وظف شاشه السينما وفنون المراسى وإمكانات المسرح السحرى والمسرح الأسود في تقديم هذا

العرض ؛ وقد أطلق بعض النقاد على المسرحية كلمة أوبرا شعبية ؛ والبعض الآخر أوبريت والبعض الثالث دراما موسيقية دون طرح تحديد على هذه الاصطلاحات وتتلخص إحدى مهام النقد في طرح مفاهيم صحيحة لهذه السميات ؟ لا من خلال منهج شكلى ؛ ولكن تصحيح اختلاط المفاهيم المطروحة على الساحة الثقافية والنظر للعمل الفني وتقييمه من منبج صحيح يسعى لتطوير الظواهر المسرحية في كل حالاتها ؛ تلك التى تنتمى بعض ملاحظها إلى الماضى أو تلك التى تطرح ملامح مستقبلية . وعرض مسرحية انقلاب إنما يطرح السؤال التالى وهو هل تنتمى بالفعل مسرحية انقلاب إلى تلك الاتجاهات الفنية الكلاسيكية من أوبرا كلاسيك أو أوبرا شعبية ، أوبريت ، دراما موسيقية وغير ذلك كما طرح النقاد ، أم أن هناك ملامح جديدة في تركيبة هذا الكائن الفني الجديد ؛ وإذا بدأنا بطرح مفهوم لمصطلح الأوبرا نجد أن اللفظ إنما يعنى بالإيطالية « العمل الفني » وهو عمل يتربك في مجموعة من عناصر فنية مختلفة . ويعتمد هذا العمل على نص درامى وعلى موسيقى مؤلفة لهذا العمل وعلى كورويوجراف « مصمم رقصات » وعلى مصمم ديكور وقائد أوركسترا وأخيراً على فنان يصنع هذه التركيبة في إطارها رموز الأوبرا هي مسرحية بالموسيقى ؛ وهي بذلك عمل درامى يعتمد على غناء الممثلين ويتفق النقاد على أن أول عمل أوبرالى ظهر في القرن السادس عشر وهو أوبرا (دافن) لبيير . وكان هذا العمل محاولة لتقديم الأعمال اليونانية القديمة بالطريقة التى كانت تقدم بها هذه الأعمال ، إذ كان الكوروس يقدم الحدث المسرحى بالغناء ؛ والأوبرا في هذا الإطار التاريخي عمل مركب من الشعر والموسيقى ؛ وقد أربط العمل الأوبرالى باستخدام الأجهزة والإعتماد على الحيل المسرحية .

## ● الأوبرا الشعبية

ولقد ظهرت الأوبرا الشعبية أول ما ظهرت بمدينة نابولي بإيطاليا ؛ فإذا كانت الأوبرا الكلاسيكية تهتم أساساً بعالم النبلاء وتعرض داخل قصورهم أو في أبنية فخمة بنيت خصيصاً لذلك . . فان الأوبرا الشعبية اعتمدت أساساً على الطبقة المقابلة وهي

الطبقة الشعبية من فلاحين وبنات الطبقة الشعبية . . وإذا كانت الأوبرا الكلاسيكية تقدم أعمالاً جادة ، فإن الأوبرا الشعبية قد انجذبت إلى عالم أتل جديد حيث تسيطر الحالة الفكاهية والمزحة . . وقد كان ذلك في الثلث الأول من القرن الثامن عشر حينما وضع ( جيوفاني باتستا ) موسيقي و أفاعمة السيدة « من تأليف ( جنارو تونونيو فيدوتيو ) وفي فرنسا ظهرت الأوبرا كوميك وانتشرت في إنجلترا الأوبرا الشعبية خاصة بعد أن كتب ( جون جاي ) أوبرا الشحاذ - والتي عالجها برت بريشت فيها بعد بعنوان أوبرا الجروض الثلاثة - في الثلث الأول من القرن الثامن عشر .

#### ● الأوبريت الغيتاوي والعروض الموسيقية على الطريقة الأمريكية

وفي الثلث الأول من القرن الماضي اتجه المؤلف الموسيقي النمساوي ( يوزيف لاند ) إلى تأليف مقطوعات موسيقية خاصة للرقص ، وبعدها اتجه كل من يوهان شتراوس الأب - في نفس الفترة تقريباً - ويوهان شتراوس الابن - في النصف الثاني من القرن الماضي - إلى تأليف مقطوعات رقص الغالسي وكانت موسيقى لاند تتميز برومانسيته وتميز موسيقى شتراوس الأب بإيقاعاتها المختلفة وسديتها ؛ وقد جمع شتراوس الابن أسلوب لاند وأسلوب شتراوس الأب . وانتقل شتراوس الابن من تأليف موسيقى رقص للمبالونات إلى المسرح وأصبح الغالسي يسدلك هو عماد « الأوبريت » في فينيا . وقدم أول أوبريت له بعنوان « أنديجو » عام ١٨٧٦ ، وروبط فيها بين التمثيلية والرقص والموسيقى . وقدم شتراوس ما يقرب من خمس عشر أوبريتاً أثرى بها الحياة الفنية الغيتاوية وعلى يد الموسيقي « فرانتز لهر » أخذت الأوبريتات المسحة التجارية بعد شتراوس .

● الدراما الموسيقية ولا يمكن نسيان تأثير فاجنر على الدراما الموسيقية . والدراما الموسيقية هي عمل موسيقي يؤلف خصيصاً لنص درامي يدخل في تركيبته الموسيقي بشكل أساسي كما يضاف إلى ذلك الرقص والغناء والمناظر المتعددة . وقد حاول فاجنر الجمع في هذا بين كل من شكسبير وبيتهوفن في العمل الواحد ؛ وأن ظلت مكانته

الشاعرية أثقل من قدراته الموسيقية وموضع شك لدى النقاد . وقد وصف تشيخه عبقرية فاجنر هذه بقوله : أنه رساماً بين الموسيقيين وموسيقياً بين الشعراء ومثلاً بين الفنانين ؛ ورغباً أراد بذلك أن يجابه وفي عشرينات هذا القرن انتقل هذا التيار الفني التجاري الذي ساد في فينيا على يد فرانتز لهرار عن طريق بعض العروض التي انتقلت إلى أمريكا ؛ فآثر في الحياة الفنية هناك ؛ فلما كما استقلت الحياة الفنية في أمريكا آنذاك من تأثير عروض مسرح الفن بموسكو والعروض اليابانية ؛ وقد تتلمذ « دي ستراسبرج » و « أليكازان » على هؤلاء الفنانين الذين استوطنوا هناك ؛ وتم تطوير هذا الاتجاه الغيتاوي - الرومانسي وقول ليناسب طبيعة الحياة الأمريكية إلى اتجاه عصري يعتمد بشكل أساسي على الموسيقى الصاعدة التي تؤلف خصيصاً لرقصات ولفن مسرحي . . وهي الأعمال التي تسيطر على المسرح التجاري الأمريكي الآن والتي يترطب لها هذا المجتمع .

وفي الواقع أن الإصطلاحات السابقة ترتبط ببعضها البعض كثيراً ولا يوجد بينها فروق حادة ، وإن كان أكثر الاصطلاحات التي تنطبق على هذا العمل هو اصطلاح الدراما الموسيقية ، ليس بمعنى الفاجنزي ولكن بمعنى الذي ساد في أمريكا من تأثير الدراما الموسيقية للفرق الغيتاوية هناك ، وهي أعمال تسيطر الآن على الحياة الأمريكية بشكل أساسي .

#### انقلاب وتكنيك العرض المسرحي

مسرحية انقلاب هي معالجة عصرية لقصة جنون ليل المروعة في الأدب العربي في إطار عصري ؛ في محاولة لتصوير الحب كضحية للفقر السياسي والإقتصادي الذي يعاني منها إنسان العصر الحديث . والمسرحية كتبها صلاح جاهين في جزيرتين وقدمها جلال الشرقاوي في ثلاثة أجزاء .

وقد اعتمد جلال الشرقاوي في إخراجها لعرض انقلاب على إمكانيات مسرح السحري والمسرح الأسود وفنون العروض وعلى الرقص والإضاءة والميكنة المسرحية ؛ ويشكل أساس اعتماد على السينا التي شكلت أكثر من نصف المساحة الزمنية للعرض المسرحي . وفي الواقع قد استغلت هذه العناصر من قبل في المسرح

المصري بشكل محدود جداً ؛ لكنها لم توظف هذه الكيفية الجمالية والدرامية التي وظفها جلال الشرقاوي حتى بدأ لنا العرض انقلاباً حقيقياً ؛ ليس على خشبة مسرح القطاع الخاص ولكن على خشبة المسرح المصري بوجه عام .

ويبدأ العرض المسرحي في حي الحسين الشعبي والميدان في الخلفية حيث تظهر المثلثة وعليها كلمة والله ؛ كما ينتهي بهذا المشهد أيضاً . ونظراً لكثرة المشاهد والتقلبات المسرحية يعتمد العرض على ديكور بسيط .

وينتقل الحدث من على خشبة المسرح إلى شاشة السينما في الخلفية . . والشاشة مقسمة إلى أشكال هندسية ؛ إلى مستطيلات ومثلثات منفصلة عن بعضها كما تكمل بعضها البعض لتكوّن في النهاية الشاشة التوظيفية . ويوظف المخرج هذه الشاشة توظيفاً مختلفاً من مشهد إلى آخر فأحياناً يعرض على الشاشة حدث واحد وأحياناً ما نجد أحداث مختلفة على كل جزء من أجزاء الشاشة ؛ فيعرض بذلك عدة أحداث في وقت واحد ؛ كان تستخدم لفظة طويلة والشرطة بها تقود البطل إلى السحن ؛ ولقطة أخرى مكبرة تصور تعبيرات الوجه ورودود الأعمال . كما تستخدم الشاشة في تكبير الحدث وتوضيحه من على خشبة المسرح ؛ فحين يأن البوليس للقبض على أحد حينئذ تظهر لفظة مكبرة جداً على الشاشة في الخلفية تركز على تعبيرات وجهه وهو يغي ؛ كما يستخدم الفوتومونتاج في تقطيعه على وجوه الآخرين في تصوير ردود فعل الأغنية . وبينما البطل يغي على خشبة المسرح إلا أن الحدث على الشاشة يصور حدث الأغنية ثم يحدث بذلك مزج ما بين الحدث الذي يطرده الأغنية في الواقع وبين وجه البطل الذي يغي ويستكمل الحدث السينمائي المكان على خشبة المسرح ؛ فحينما يدور الفعل على خشبة المسرح في القصر نجد مفردات بسيطة من هذا الديكور على خشبة المسرح ويصور الحدث السينمائي بقية القصر في استكمالها لطراز الديكور على المسرح . وكما ينتقل الحدث من خشبة المسرح ليستكمل على شاشة السينما ؛ يوظف بالعكس أيضاً ، فحينما يأن البوليس - والحدث على شاشة السينما - ليستدعي البطله نالبي ؛ حينئذ



يستخدم المخرج القطع السينمائي  
ليستكمل الحدث على خشبة المسرح .

وفي استخدام السينما لبعض الرقصات  
واسكنى لها بعض الرافضين على خشبة  
المسرح ؛ إنما يعطى هذا بعداً جمالياً  
ويضايف في نفس الوقت من رؤية الأعداد  
المشتركة في اعراض المسرحي ؛ كما تتفكك  
السينما بتصورها للأحداث الخارجية من  
أمكنات خشبة المسرح إلى أمكانات ابعاد  
من ذلك وهي أمكانات السينما .

واستخدام اللقطة المكبرة في بعض  
المشاهد على الشاشة ثم استكمال الحدث  
على خشبة المسرح بالبطل أو البطلة ؛ إنما  
لا يتفق في بعض الأحيان مع مبادئ القطع  
في السينما ، فالحاشا نجد لقطة مكبرة جداً  
لتل على الشاشة - كما في مشهد هلوسة  
أحد في الجزء الأخير - يتبعها قطع أو إنهاء  
للحدث على الشاشة لكي تظهر تيل على  
خشبة المسرح ، فتجد تيل على أثر القطع  
من اللقطة المكبرة على الشاشة ، صغيرة  
جداً .. وكان على المخرج أن يتقل من  
الكادر السينمائي إلى حجم الممثل والمثلة  
على خشبة المسرح من نفس حجم الكادر  
السينمائي .

وفي الواقع يشكل استخدام السينما هذه  
الكيفية على خشبة المسرح والتي تشكل أكثر  
من نصف المساحة الزمنية للعرض المسرحي  
خطورة على طبيعة العرض المسرحي ؛ إذ  
يضعنا هذا في والحالة السينمائية أكثر من  
والحالة المسرحية . ولا يعنى هذا رفضنا  
لإستخدام السينما في المسرح ؛ فقد  
استخدمت السينما في المسرح في بداية هذا  
القرن لدى آرثين يسكاتور ، وكان توظيفه  
لها توظيفاً مخالفاً ، وتستخدم السينما في  
عروض المسرح السوافتي والملمعي  
والسياسي ومسرح الرؤى من أجل توظيف  
امكانات السينما في المسرح وليس من أجل  
استبدال امكانات بإمكانات أخرى .. إذ  
حاول جلال الشرفاوي استخدام امكانات  
السينما بحيث تفرق امكانات المسرح ولم نعد  
ندري إن كنا في مسرح يستخدم السينما أو في  
سينما توظيف المسرح .

وفي الواقع استخدام المسرح للسينما ليس  
بالجديد ولكنه في انقلاّب يستخدم بكيفية  
جديدة بحيث تغطي امكاناتها الجمالية على  
امكانات المسرح .. وبعض هذا احساساً

ما بأن استخدام الأمكانات الآلية والفنون  
الأخرى على خشبة المسرح في توظيف  
تكتيكي إنما يعطى احساساً بسيطاً هذه  
الآلية على جماليات المسرح وعلى الطرح  
الفلسفي الذي يريد أن يعبر عنه العرض ،  
ويطمس بذلك لحظات ابداعية كان يمكن  
أن يصل إليها المخرج لو لم يكتر من  
استخدام هذه الآلية ، ولو لم يكتر من  
استخدام السينما والفنون الأخرى بهذه  
الكيفية ، إذ بدأ استخدام بعض هذه  
الاشياء زائداً عن الحد .

ومن أجل المشاهد في العرض  
المسرحي ، تلك المشاهد التي اعتمدت على  
مكونات بسيطة مثل مشهد لقاء ليل (تيل)  
بعد رجوعها من كونهاجنين بأحد ( إيمان  
البحر درويش ) في الكبارية .. إذ كانت  
الحشبة عارية إلا من إضاءة خفيفة .. وهذا  
عما يؤكد أنه يمكن الاستغناء عن السينما في  
كثير من المشاهد ؛ إذ أنها استخدمت بشكل  
زائد عن الحد ؛ كما يمكن الإستغناء عن  
بعض وظائفها التي استخدمها جلال  
الشرفاوي في استكمال دائرة الحدث  
أو تقطيعه للتركيز على جزئيات معينة هي  
تكرار للحدث الأصيل على خشبة  
المسرح .. فالحوالي يلعب على المسرح دوراً  
كبيراً في استكمال الحدث ؛ وفي هذا يكن  
أحد جماليات المسرح الخاصة جداً .

وجنابب السينما التي استخدمها  
المخرج ؟ وظف امكانات المسرح الأسود  
والمسرح السحري وفنون الصرائس  
واستخدام الرقص والإضاءة والميكنة  
والديكور المسرحي ؟ وقد اعتمد في الديكور  
على أشكال بسيطة تجريدية فرضها طبيعة  
النبي المتولد المشاهد لكي يصبح التفسير  
سهلاً كما وظف المخرج بوجه عام الإضاءة  
توظيفاً جمالياً ودرامياً يعبر عن الحالة  
المسرحية ؛ واعتمد المخرج في الرقص على  
اساليب مختلفة فاستخدم رقصات بالهبة  
ثم رقصات شعبية ثم مزج بين الأسلوبين في  
الرقصة الواحدة ؛ وينطبق هذا على الفناء  
فأعتمد على الأسلوب العاطفي لدى تيل  
وإيمان البحر درويش ؛ والأسلوب الشعبي  
لسدي حسن الأسمر وزينب يوسف ،  
واسلوب الأداء الأوربالي لسدي حسن  
كلبي ؛ كما وظف قدرات رضا الجمال  
التشيلية في الفناء والأداء المنغم بشكل كبير  
وينطبق هذا على الموسيقى أيضاً إذا استخدم

محمد نوح اساليب مختلفة في الموسيقى من  
الاسلوب الشرقي إلى إقباعات الديسكو ..  
كما أن الأداء الأوربالي حسن كامي وظف  
مع الموسيقى الشرقية بشكل جديد . وفي  
الواقع يجمع هذا العمل بمجموعة من  
الاساليب المتناقضة في الرقص والموسيقى  
والفناء وفي استخدام الاساليب الفنون  
المختلفة من فنون المسرح السحري والأسود  
ومسرح الصرائس وتوظيف لمكونات الحشبة  
المسرحية بوجه عام ولكن في إطار هارمون  
يستخدم لأول مرة في مصر بهذه الكيفية ..

ولكن هناك بعض التحفظات في أن بعض  
هذه المكونات قد استخدمت بكثرة زائدة عما  
يجعل العرض يطول ويقع في التكرار ؛ كما  
أن رقصات تيل في بعض الأجزاء معاهد  
ومكررة من التيليزير خاصة في الجزء الثاني  
وهي الرقصة المصحوبة بأغنية ؛ ليل باليل ،  
واستخدام هذه الاساليب المتناقضة في  
العمل الواحد يمكن أن يؤدي إلى تناقض  
ليس في صالح العمل ، ويمكن أيضاً  
استخدامه بطريقة تجعل من العرض كلاً  
واحد في تركيبة جديدة ما يؤدي إلى طرح  
اختلافات نقدية في تفسير العمل .. واذكر  
في هذا المجال أن المؤلف التمساري  
الموسيقي أرنست كيرنيك كتب عام ١٩٢٦  
أوبرا «جور ويزنه» وألف موسيقاها ؛  
وكانت أول أوبرا تستخدم موسيقى الجاز  
وأول أوبرا استخدمت الساكسفون وكانت أول  
أوبرا تتناول شخصية زنجيه ، كما قد  
تحطمت فيها الوحدة العضوية التي تميز  
العمل الأوربالي ؛ وقد صلب هذا العرض  
فضيحة صاحبت اسم أرنست كيرنيك ..  
وكانت هذه الفضيحة هي بداية مجده  
الفني .

وما يشوه العرض من اختلافات وقضايا  
فنية ليس إلا تعبيراً عن ثراء مسرحية  
انقلاب .. وانقلاب ليست إلا بداية  
حقيقية لمجد مسرح القطع الخاص الفني ،  
ولكن ليس مسرح القطع الخاص ذو  
السمة السيمية والسلي يغتلب النصف  
الأسفل من الإنسان ؛ بل المسرح الذي  
يغالب قيم الإنسان الجمالية ويتخذ موقفاً  
إيجابياً من الحياة .. وارجو أن يتحول  
الانقلاب الذي حدث في مسرح القطع  
الخاص لدى جلال الشرفاوي إلى ثورة في  
مسارح مصر بوجه عام من أجل تأسيس  
نهضة مسرحية حقيقية في بلدنا ◆

## من عروض الموسم المسرحي

إن مؤلف المسرحية لينين الرملي واحد من ينتموا إلى جيل السبعينيات والثمانينيات - إن صحت هذه التسمية - ولكنه يختلف عن هذا الجيل في أنه لم يقف أمام أبواب القطاع العام الموصدة وبيروقراطيتها المتينة وأغلقتها كافة المنافذ في مطلع السبعينيات أمام الأجيال الشابة فلجأ إلى القطاع الخاص كي يتشغل نفسه من صدا كان ولا بد أن يسميه بالأحباط ... ولكن الدهش حقاً أن لينين بعد هذه السنوات الطويلة من الكتابة للقطاع الخاص حيث الاضمحك إلى حد «الفقهية» هدف رئيسي ... والمضمون لا شيء عن الإطلاق ... والمثل النجم الفرد بطل اللعبة المسرحية ... والحجروج النص ... والأسف ... والتجاوز ... وغياب الإبداع الفني ... أقول بعد هذه السنوات عندما يتقدم للمسرح القرع المسرحية «أهلاً يا بكوات» يكشف لنا عن أهلية كاتب يستشعر مرارة الواقع فيقدم عمداً درامياً نامجاً بغير روح الفكاهة السوداء وليس الضحك ... وشأن الفرق بين الضحك وما يشير روح الفكاهة ... وكما يقول بيراندللو ولتتيز بينها أنظر إلى سيدة عجوز وقد صيغت شعرها وأثقلت بأنواع الدهون المزججة ثم زججت حاجبها وركوت وجهها واروتدت ملابس الشباب فنلاحظ أن هذه السيدة على عكس ما ينبغي أن تكون عليه النساء المسنات المحترمت وبوسع الإنسان أن يقف عندئذ للوهلة الأولى عند هذا الانطباع الطردي الكوميدي الضحك يتسلل بدقة في الانتمساة إلى الجانب العكسي للأشياء ... أما إذا أخذت في التأمل وتبين في بعد تعمق أن استكشف الموقف وما يخفيه مظهرها الساحر من جانب مأساوي في أن هذه السيدة المسنة لا تجد أية متعة في رسم نفسها في هذا الشكل كالبيضاء بل هي معذبة إذ تلجأ لتلك الوسائل للخداع فحسب معتقدة أنها كلما أخفت تعامد وجهها ومظهر شبيبتها استطاعت أن تحتفظ بزواجها الشاب الذي يصغرها ... عندئذ لا أستطيع أن أضحك كما كنت أفعل من قبل لأن التأمل الذي داخلني قد جعلني أتجاوز ملاحظة

# حول عرض مسرحية أهلاً يا بكوات

## صفوت شعلان

الوهلة الأولى ودفعني إلى الدخول بإهانتها فنقلني من مجرد الوعي بالجانب العكسي إلى الأحاسيس به وهنا يكمن الفرق الجوهرى بين الضحك وما يشير روح الفكاهة ... هذا الفرق الذي أتارة بيراندللو هو بعينه الفرق بين التوجه للكتابة للقطاع الخاص والكتابة للقطاع العام ... بين الالتزام وعدم الالتزام ...

لأياً يا بكوات إحتشدت بفكاهة سرده لا تثير الضحك بقدر ما تثير حالة من حالات التأمل الواعي بالأشياء والأوضاع المسالوية في واقعنا المأساوي ... فالمؤلف استطاع بمهارة أن يضع تحت دائرة الضوء واقع تنحياه وثر عليه مرور الكرام لا تلفت إليه ولا يثير فيها حافز التغيير لأننا جزء منه ... ولكن هذا الواقع في قلبه الدرسي وكما صاغه المؤلف فهو إنما يدفعنا إلى تأمله من بعد فيكشف لنا عن روح التنافس ومدى ما يحويه من حق وعيب وتحلف تشارك نحن في صنعه ... وحتى يؤكد المؤلف على هذه الفكرة وما نحن بصدده مشاهدته الآن على خشبة المسرح فعندما تطفأ أنوار الهالة وقبل موسيقى الافتتاحية نسمع صوت يردد وهذا بلاغ لمن همه الأمر ... وابتداءً يؤكد أن كل الوقائع التي سيأت ذكرها قد حدثت بالفعل دون أي تحريف أو مبالغة ... وأنى أصغرها أمام الجميع حكومة وأهالي، مستولين ودايها، لا أستثن أحدًا، وعلى الجميع أن يعرفوا كيف حدثت لنا هذه الردة إلى الماضي وكيف يمكن أن نتجنب تكرار ذلك في المستقبل ... وينتهي هذا البلاغ الذي حدد لنا فيه المؤلف بمحمل تقريرية وصاغة المخرج في أداء أيضاً تقريرى أن الأمر جد خطير ... وأن ما سنشاهده من وقائع لا يجب أن تؤخذ بمأخذ الضحك أو الفرجة لمجرد التمتعة ... ولكن نحن سنشاهد ما يقدم كي «تجنب تكراره في

المستقبل» هذا المستقبل الذى يجب أن نصوب إليه أنظارنا وأفكارنا وجهتنا ...

ثم تضاه الأنوار وتفتح الستار عن صالة في شقة الدكتور برهان حيث الأثاث أنيق أوري الطراز وجهاز تكيف ولسوحات سيراليية وجهاز راديو تنبث منه موسيقى أوروبية حديثة وخادمة أنيقة رقيقة ... ثم يظهر الدكتور برهان نفسه (حسين نهى) الذى يستكمل لنا الصورة المعروفة أمامنا فهو رجل «مترف» يتحدث العربية المخلوطة بكلمات أجنبية ويرتدى جنس وقميص مشجر ويوب كاساً من الوسكى ...

نحن هنا إذا أمام واحد من تلقوا تعليمهم بالخارج وعادوا بمظهر أوري غلى على الجوهر بل طمس طمساً ... هو المثقف أو التعلّم أو الأكاديمي المعاصر الذى نقله في كل مكان ... فاقد الصلة بالواقع تماماً أرتبط شكلاً ببعلة الحضارة الأوربية وأغلق على نفسه الأبواب وبعد لحظات يدق جرس الباب كي يعلن عن قدوم «نادو» (عزت العلايل) حيث يظهر في بدلة متواضعة ويرتدى نظارة طبية ويتضح لنا أن هذا القادم ما هو إلا صديق دندهم للدكتور برهان منذ أيام الدراسة في مدرسة أم الصابرين الثانوية ولكن فرقت بينهما الأيام ومن خلال الحوار يتضح التناقض الصارخ في تكوين الشخصيتين ... فأحدهما وهو نادو مدرس وروائى يكتب الشعر ويمشى قضبا مجتمع بكل تناقضاته يحمل مبرم ومعاملة الإنسان المصرى الواعى ... أو فنقل المثقف المصرى وبمعان حاللة اكتاب ... وهي حالة كل مثقف مصرى يعي واقع له لا يجد في المستقبل سريق أمل ... ولكنه يحمل همومه على كتفيه ... وما يثير قلقه أيضاً أنه قرأ أن العالم الخارجى في حالة تقدم مذهل بينما مجتمعهم مازال يعاني من التخلف وشال وناذر هذا الإنسان القلق ... صوت كل مثقف مصرى ... بل وحدث كل إنسان مصرى قاهمه أوما يجويه من تناقضات ... يسأل نادو في أس حاليه ... وهو سؤال موجه لنا جميعاً ... «مفتقد نجارى الناس دى ولا متفضل قاصعين تشفرج عليهم ؟! ...» «طب وإبنى حبيضى مصيره إيه ؟! ...»

هذا عن الشخصية الأولى وهو نادو (عزت العلايل) ... أما عن الشخصية

الثانية وهو الدكتور برهان ... فهو يبدو ومتفائفاً من أسلوب صديقه الفصح في الحوار ... فالسنوات التي عاشها في بشت في الخارج جعلته يصيب نفسه في قالب زائف ويحيط نفسه في قالب زائف ويحيط نفسه بظواهر الرغاية ويكتفي بأن يستجلب من الحاضرة الغربية لتشرقها الحارجية لا جوهرها ... الموسيقى الغربية ... السيجار ... الجنس ... القميص المشجر الويسكي ... التكيف ... ثم هو يكتفي في معالجة قضايا الواقع بالدراسات والمناقشات والاجتماع واللجان والمؤتمرات والتوصيات والأحداث التيلفزيونية ... فهو رغم ما حصله من علم ورغم حصوله على الدكتوراه فهو يؤكد على الدكائنة في لقاء من شيل ... وأن المسؤولية ليست مسؤولية وحده ... وهكذا فهو شأنه شأن كل متعلم يفتي من نفسه المسؤولية الفردية ويلقى بالنتيجة على غيره .

من هذا الحوار يتضح لنا مدى التناقض الأساسي بين الشخصيتين الرئيسيتين كما يرسمها المؤلف وحيث استطاع بمهارة أن يوظف هذا التناقض الصارخ درامياً في الأحداث التي مرت بسيا ... ومن ثم يصبح سلوك كل منهما في أي من المواقف التي يتعرض لها كل منهما درامياً ومتفق تمام الاتفاق مع المكونات الأساسية لكل شخصية وفقاً لثقافتها ومنهجها في التفكير .

ويتمشى المشهد الأول بينهما بحلولت زلزال ما ... لا يبرره المؤلف ولا أجد ضرورة لتبريره لمتعضيات البناء الدرامي حيث لا معنى للاسترسال في أحداث لا تخمد الحدث الرئيسي ... وإلغا يفتنرنا المؤلف مباشرة في المشهد الثاني إلى حيث يتضح لنا أن الزلزال قد أطاح بالزلزل ووقع الصديقين في مكان ما ... والزلزال هنا دلالة رمزية بالغة العمق تؤكد أن الأحداث التي يتعرض لها المجتمع في المرحلة الحالية والمستقبلية ما هي إلا زلزال ملهم يهدد المجتمع بآثره بالأنهار ...

ويفتتح المؤلف المشهد الثاني بسؤال من نادر عن طبيعة المكان الذي وقع فيه كلامها ويتضح لنا من الديكور ... ومن سياق الحوار أنها في شونة غلال وسط أجولة وزكائب وقدر وبراميل ... هذا من حيث المكان ... أما من حيث الزمان منهم في

وسط قوم في عام ١٢١٠ هجرية ... أي أن الزلزال قد انتقل بها إلى الماضي الحقيق حيث عصر الممالك حيث زمن الفناء والروحانية كما يقول نادر ... هم الآن في أواخر القرن السابع عشر ويدخل تاجر الغلال صاحب المكان ومعه حماله وقد بدأ للقوم غرياء ... ويسأل القوم ماذا يمكن أن يفعلوا بهم ... ويفتح عليهم المزداد ليهمهم كعبيد ... ونحن هنا أيضاً أمام دلالة رمزية أخرى حيث رمز المؤلف لهذا العصر بزمन العبودية ... حيث الجميع عبيد وإماء للوالى ...

ويتضح لنا الصورة كاملة حيناً نذكر أن الزمن على وجه التحديد في فترة تولي السلطة في مصر لمملوكين كبيرين هما إبراهيم بك ومراد بك واختيار المؤلف لهذه الحقبة التاريخية بالذات إنما هو اختيار يدل على وعي المؤلف بالتاريخ واستغرائه له قراءة متعمقة ... لفصل الممالك - من وجهة نظرنا - هي عصور الظلمة والجهل والعبودية والاستيلاء على مقدرات الشعب المصري بالرغم مما يراه بعض المؤرخين والدارسين والمحللين

له بأن تواجدهم كان له مزاياه العسكرية إلى جانب بعض المزايا الأخرى ولكننا نرى أنهم عامل من أهم عوامل تخلف الشعب المصري ممارستهم شتى أنواع الفساد على امتداد تاريخهم الطويل في مصر ومنذ استجلائهم في عهد نجم الدين أيوب (الملك الصالح) وتوطنهم في قلعة الروضة ثم انتشارهم بعد هذا في طول البلاد وعرضها وتوارثهم الصراع على الحكم ... ومن أهم هذه المراحل ومن أكثرها دلالة على فساد حكمهم هي مرحلة حكم مراد بك وإبراهيم بك ... وإن تعددت مراحل فسادهم كما تتضح من كتاب المؤرخ العظيم الجبري ومن كرهه البالغ لهم ... إلا أن فترة حكم مراد بك وإبراهيم بك قد بقيت قدوم الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨ الموافق ١٢١٣ هجرية حيث يقول الجبري عن هذا العام في كتابه العظيم «هي أول سقى للملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة والروايات النازلة والنوازل المائلة ... وتضاعف الشرور وترافق الأمور وتوالى المحن وأحتل الزمان وانعكاس المطبوع وانقلاب الموضوع وتتابع الأحوال وفساد التدبير وحصول التدمير وعموم الخراب

وتواتر الأسباب وما كان ربك مهلك الترى بظلم وأهلها مصلحونه ... ولنظنر هنا بلاغة هذا المؤرخ العظيم حيث يلى قوله بأن الهلاك إنما يرجع إلى أهل البلاد مدلاً بالآلة القرآنية ... وهو ما استفاد منه مؤلف المسرحية حيث أرجع ما نزل بمصر ومازال من نكبات إلى أهلها ... ويقول الجبري أيضاً في مطلع عام ١٢٠٩ وأنه في هذه السنين لم يقع بها شيء من الحوادث الحارجية سوى جور الأسراء وتنازع مظالمهم ... واتخذ مراد بك الجزية سكاناً له وزاد في عمارته وأستولى على غالب بلاد الجزيرة بعضها بالثمن القليل وبعضها غصباً وبعضها معاوضة ... في تلك السنوات وما قبلها وما بعدها حدث قحط شديد وفرض الضرائب على الناس ظلماً وجوراً مع فساد الدم وخراب النفوس إلى آخره من كلمات يصور بها الجبري الحال في مصر ...

ومن هنا يعود بنا لينين إلى هذه الحقبة التاريخية ... بل هو يعود ببطى مسرحية نادر والدكتور برهان - تخيلنا - إلى هذه المرحلة ... حيث نواجه قروم سيطرت عليهم الشؤمة والتخلف وغرق ساداتهم في طلب الملذات وانقسم المجتمع إلى سادة وعبيد حيث السادة سيطر عليهم الأدعاء والغربو والكبر والخيلاء والصلف والظلم والجور وكان كل هذا من أعظم الأسباب في خراب الأقليم المصري ...

ويختلف كل من نادر والدكتور برهان في معالجة الموقف الذي وضع فيه كلامها أحدهما هو نادر بحكم مكانته الشخصية ينادى بالتثريب والتثقيف وإشارة الوعى كى يتجنب ما سيحدث في المستقبل ... أي أن عليه أن يواجه قدره ويريقه الدكتور برهان أنه يحتم كى ورد في كتب التاريخ ... بينما هو يؤمن بأن هذا القدر يمكن تجنبه بل وتجاوز الواقع والسيطرة عليه هو «سيزيف» الذى يعمل الحجر على كتفيه كى يصعد به قمة الجبل ولكنه لا يفلح حكم الألفه ولكنه يوازن من ضمير ذاك وإحساس بالمسؤولية التاريخية ... هو أيضاً ودون كيشته الذى يعلم بتحويل الواقع إلى عالم ردى اللون بينما يرى برهان أن عولالته هي ضرب من المستقبل ...

ويختلف الأثنان نادر يستمر في محاولاته البائسة في اصلاح المجتمع بينما الدكتور

برهان وفقاً لمكونات الشخصية المرسومة منذ البداية يتوافق مع هذا المجتمع فيرتدى ثيابهم ويقتني الجوارى والعبيد .

وتستمر معركة التحضر حتى نهاية المسرحية . ومحاولات التزوير من قبل نادر ولكن هي محاولات تقايل بالرفض والسخرية فكل معطيات العصر الحديث من علم وتكنولوجيا هي أكلوية وعمرمة التليفون غرابة . . . الساعة لا معنى لها . . . الله الطابعة . . . إلى آخره من دلالات يجعلها النص المسرحي وعندما يقع نادر في حب واحدة من الجوارى وأخته ومحاول أن يجرها من عبيديتها بالتعليم يواجه بالتعذيب فتحريم عقلها . . . وحسدها . . . هونوع من أنواع الفساد وأي كلام علمي ينطق به نادر هو وسخر مقصود به (الباشاء رمز السلطة . . . والحل من وجهة نظر سلطة القوم . . . مراد بك وتابعه السنارى والشيخ . . . هو قطع لسانه وخوزفته وضربه بالكرابيج . . .

والأمانة التي يجسدها المؤلف هنا تكمن في غيبة الشعب المصرى وهي دلالة بالغة العمق فمقاومة السلطة الفاسدة وبطانة الحاكم لا يمكن أن تتمثل في بطل فرد ولكن بتغيير الشعب . . . ولكن هذه الجموع كما تظهر في الأسواق مغيبة في ظل ممارسة المدرسة وهو عمل سلبى والأغراق في الشعوذة وتعاطى الجيش والأوين . . . وكلها رموز ودلالات أراد المؤلف بها أن يضع شعب لا يعى ، مغيب لا يملك ارادة التعبير في مواجهة سادة لا يعنيههم ملذاتهم الشخصية . . . وينضم إليهم برهان بعدما أصبح جزء منهم محافظاً على مصالحه التي اكتسبها . . . بل يريد بتغيير فكر صديقه وبالعمل يحاول برهان إقناع نادر بتغيير أفكاره الثورية . . . ومحاول أن يعظم الأخطاء ويحد مبررات لأفعال بل ويحد في دخول الفرنسيين مصر عمل لا ضرر منه بل سيحقق الفائدة بوجود المطبعة والجريدة والمسرح وأدوات العلم ويرى أن الدراوش أغفل ناس في البلد أنهم لا يملكون غرور للفقير وإدعاء القدرة على التغيير وإفهام لجأوه إلى الله . . . هم لا يطيلوا رد القضاء ولكن اللطف فيه يرى برهان أن الحال الأمثل هو التكيف وأن أهم مبرزه يفوق بها الإنسان الحيوان هي قدرته على التكيف العقل مع الواقع . . .

ويستمر هذا الصراع كى نكتشف في نهاية المسرحية أن الأمر لا يعدو مجرد حدث في الماضي بل هو مستمر وحتى الآن . . . ففي المشهد الأخير حيث الأحداث في قسم بوليس بمصر القديمة وحيث تبيحت صوت كلاكسات لسيارات وصوت راديو . . . ويدخل عسكري وقد قبض على نادر وهو تحفظ في الجماهير ويصر على الإبلاغ عما حدث لها في الماضي ويتخلف معه برهان في أنه لا يجب أن يقول كل ما يعرف ويفرج عن برهان لأنه أنكر ما حدث ويحجز نادر كى يردد أقواله وهذا بلاغ لمن يهيمه الأمر . . . . .

## القوى الإنسانية والدلالات التي تحملها الأنماط البشرية :

إن نص مسرحية أهلاً بى بكوات نص عمل بكثير من الدلالات والرموز التي صاغها المؤلف في إطار موضوع يعالج قضية من أهم قضايانا المعاصرة وهي الصراع بين العلم والسياسة . . . والحديث القاصص بينهما . . . ودور المثقف الراعى الذى يعيش قضايا عصره يدرك متناقضات الواقع مهموم بها ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً إزاء هذه القضايا سوى إطلاق الشعارات ومحاولة الفردية في التحرك بحكم عليها بالفشل مسبقاً . . .

لقد استطاع المؤلف أن يرسم الشخصيات بمهارة ولو أن أتوقف عند عدة نقاط : أولاً :

أنه رسم كافة شخصوه المسرحية في إطار من السلبية ووصفها بالعجز – والضعف – واللامبالاة – ولكن كنت أفضل أن يكون هناك ولو لمط واحد يعطى دلالة على بعض الجوانب المضيئة في تاريخ الشعب المصرى في فترة الاحتلال الفرنسى وما قبلها . . . بل وفي الواقع المعاصر . . . فليس بكل الشعب مضيئ . . . وليست الدروشة هي السمة الغالبة . . . ففي كتاب تاريخ الجبرى أيضاً هناك الكثير من الشوثرات أو بالأحرى «الانتفاضات» من قبل علماء الأزهر في قيادتها لحركة الجماهير لمواجهة صنوف القهر والذل والمردية . . . هذه النظرة القاتمة التي أحاط بها المؤلف جمهوره جعلت الفرج يرى الأمر أنه كان ومازال سيظل دون وجود شخصية إيجابية واحدة . . .

ثانياً :

في إطار هذه الشخصيات بدت شخصية وناديه المثقف الراعى بقضايا مجتمعه الحامل لظوم عصره الراجف في التغيير شخصية غير «متنامية» درامياً . . . فهو مجرد مطلق لشعارات منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها . . . ولذا فلقد بدت شخصية حية تمتلئ بالحرارة والحيوية في بداية المسرحية وحتى نهاية الفصل الأول . . . ثم تحولت إلى شخصية هامشية وغاب وجودها في ظل ثراء الشخصيات الأخرى المحيطة لأنها لم تبرز في نسج الأحداث .

ثالثاً :

إن ثورات الأظلام الكثيرة التي صاحبت العرض وتحولت فيها شخصية نادر إلى مجرد راوى للأحداث أخلت ببناء الشخصية فهو يردد كلمات وعبارات ويحل من تاريخ الجبرى يقص عن أشياء هي أساساً واردة في السياق العام للأحداث المسرحية . . . ومن ثم فهو تكرر لا معنى له .

وبالرغم من هذه الملاحظات إلا أنها لا تقلل من قيمة العمل الفني وراثته وتميزه تنتقل بعد هذا إلى عنصر آخر من عناصر العرض المسرحى وهو

## الأخراج . . .

وتخرج هذا العرض عصام السيد واحد من جيل «البراعم» هم على سبيل المثال وليس الحصر محسن حلمى – محمد عبد الهادى – عادل المولى – أبو بكر خالد – منير مراد – على خليفة – عادل زكى هو جيل التمتعيات المقبلة . . . بدأت طاقاته الخلاق والمبدعة تغزو الساحة المسرحية يحاول جاهد أن يجد له مكاناً على ساحة الخريطة القشرية . . . يقام الموت كترين يتمتعن بكشفه فحرص الإنتاج المتأخرة والميزانيات محدودة ومساح الدولة من أمامه مغلفة بشكل أو بآخر والثقافة الجماهيرية التنفس للمواهب الشابة هي الأخرى أصبح إنتاجها محدود للغاية . . . هو جيل يأتى في الترتيب مباشرة بعد جيل من المخرجين هم جيل الوسط في سنوات الحرب العجاف منهم على سبيل المثال عبد الغفار عودة – سمير الصغرى – هانى مطاوع – شاكى عبد اللطيف – محمود الألفى – عبد الفتى زكى – فهمى الخولى – عادل هاشم . . . إلى آخره وللأسف

والمحزن حقاً أن هذا الجليل من الجرائم الشابة لم يجد العناية الكافية من المؤسسة الثقافية بالدولة فلم تعد هناك فرص للبحث الفنية كما كان يحدث من قبل والتي كان لها أكبر الأثر في خلق جيل من رواد المسرح مثل سعد أرشد، كرم مطاوع، نبيل الألفي، جلال الشوقاوي ... إلى آخره .

كما وأنه لم يلق دعماً أو تشجيعاً لم يخرج في مناخ مسرحي مستقر بل ولم يجد أساتذة يتلمذ على يدهم في مجال التنفيذ العملي حيث عمل معظم جيل الوسط كسعاة على لخرجين رواد ... نبض جيل الوسط مارس التجربة العملية على يد الراسل عبد الرحيم الزرقاني وبعضهم شارك في أعمال الستينات المزدهرة كساعاتي إخراج لعد أرشد أو كرم مطاوع أو نبيل الألفي ... أما الجليل الأخير لم يعد أمر ممارسة الأخراج المسرحية بالنسبة له أكثر من إجهاد شخصي وانتظار فرصة قد تساق أو لا تأتي ...

وبالرغم من المناخ الثقافي الغير معد لتفجير الطاقات الخلاقة والمبدعة لدى هذه الأجيال فإنه حلول أن يقدم أعمالاً متميزة بقدر سواء في مسرح الغرفة بالمسرح التجريبي أو مسرح الطلبة ... ولقد كان من قدر هذا الجليل أن يوجد في مرحلة أصبح المد المسرحي على أشده في العالم العربي ولقد تميز هذا المد بعدة مهرجانات مسرحية ( مهرجان بغداد ، مهرجان تونس ، ومهرجان دمشق ، ومهرجان دول الخليج ... ) وفي هذه المهرجانات بدأ الأخراج كروياً تشكيلية متميزة تملو على النص أصبح كمدونة أولمذهب يحاول فيها المخرج أن يؤصل لعملية الأخراج فهي ليست تطبيق حرفي للنص المكتوب ولكن العرض المشاهد هو إبداع مخرج قد يختلف اختلافاً جذرياً عن النص كعمل أي مستخدماً كافة عناصر الأخراج من ديكور وموسيقى وإكسسوار وأمكنات مثل بل ومكان العرض نفسه فالخرج هو يعطى العرض المسرحي : وهي في أغلبها اتجاهات منهاها المغرب العربي حاولت أن تستلهم التراث المسرحي كشكل لخدمة المضمون وخلق طقوس للعملية الإبداعية (مثل الزوار ، الحكواتي ، الاحتفالية) وبعيد يصبح الممثل عنصرًا من عناصر العرض هو الآخر وعصر مكمّل

وليس عنصر أساسي ... واعتقد أن واحداً من اللع هذه المدرسة هو سمير الصغوري ... ومن العالم العربي الطيب الصديق من المغرب وعول كروى العراق ، وقاسم محمد ، وجواد الأندلسي من فلسطين وصلاح القصب من العراق ...

وعصام السيد واحد من أبناء هذه المدرسة حيث عنائه تنصب على التشكيل ومحاولة خلق لغة متميزة وتطويع النص المسرحي للغة التشكيل ... هكذا هو في مجمل عروضه التي قدمها (درب عسكر ، حكايات صوفية ، باي باويأ عرب) .

ولذا فهو في هذا العرض حاول أن ينجح ذات المخرج تشكيله للمجموعات على المسرح يتميز بحس جمالي مرتفع وهو تشكيل موزن درامياً لخدمة المضمون دون أن يتغلب عنه ... ولقد أمتحن عنابة فائقة بالأدوار الثانوية فاستطاع أن يخلق منها شخصيات حية نابضة توحى لك بمصادقية وجودها ... متميزة ... لها مذاقها الخاص رغم غلبة اللون (الحامدة - الساجد - الأفرونجي - جيب القهوجي - عامل الغلال ....) وهو مشهد السوق يجعل منها لوحة جمالية تؤكد على المضمون وتصبح عنصراً أساسياً من عناصر المشهد وليست مجرد خلفية لإبطال العرض ..



لين الهادي

كما وأن الأضادة جاءت مدققة تماماً هي جزء من العرض المسرحي وليست شيء مكمل أو ثانوي وحتى يتوافق الأخراج مع النص في الانتقال بين الأيام والواقع فلقد تجرأ خشي المسرح كي يستمد الصلة والمصراة بين المخرجين كي يؤكد للمشاهدين أنهم جزء لا يتفصل عن أحداث الليلة ... هذا مع الحس الإيقاعي الذي عالجه به أحداث المسرحية بحيث لا يشعر المخرج بالرتابة أو الملل وهو يتطلب مهارة خاصة ... فإيقاع المخرج من إيقاع العمل ككل ... وهو أشبه بالمزودة الموسيقية إن تكررت فيها جملة شعر السمتع بالرتابة عندما يكون تكرارها بلا معنى وهو الفرق بين ملحن وملحن آخر هو الفرق ذاته بين مخرج ناجح ومخرج فاشل فتوزيع المقطوعة الموسيقية على الآلات المتعددة وتداخلها وتضامها هو ما يجعلها من مزودة تستمع بها الأذن إلى مزودة تنشر منها ... والأمر كذلك بالنسبة للمخرج فمهارة في استخدام أدوات وعناصر العرض وتمازج الكل في نسج واحد يجعل من العرض متعة للمخرج .

ولكن قد يدور أن الديكور قد خرج بعض الشيء من هذه المزهرة المسرحية فتلك الكتل الضخمة التي أحشنت بها خشبة المسرح والأخراق في تفاصيل بلا دلالات واضحة وميكانيزم الحركة للديكور والألوان الفاتحة الغير مألوفة لمعالم الفترة التاريخية واللجوء إلى الواقعية البحتة في بعض قطع الديكور والزينة في البعض الآخر كلها هنات هي لا تقصد قيمة العرض ولكن هي نغمة نشاذ لا تعيب جزء من النسج الكل للعرض ...

ويبقى الموسيقى التصويرية لهذا العرض وهي لفنان كبير هو سليمان جيل ... اعتقد أن أمكانياته الخلاقة والمبدعة كان يمكن أن تعطي أكثر بكثير مما هو موجود ولكن ما يقدم لنا هو مجرد مقطوعات منفصلة هي الحان غير مكتملة لا بداية ولا نهاية لها ... هي جل موسيقية غير تامة ... إن الموسيقى التصويرية - في رأيي - الناجحة هي التي يخرج المشاهد من العرض وقد علقت نغماتها في أذنه ... ولكن هل حدث 19 لا اعتقد فعندما ينتهي العرض يبقى المضمون والأداء والأخراج وتبخر الموسيقى كالأنثى

## الحامي والحرامي

### سامية حبيب

تعرض فرقة المسرح الحديث على مسرح السلام بالقاهرة مسرحية «الحامي والحرامي» من تأليف محفوظ عبد الرحمن ، وإخراج سعد أردش .

وللوهلة الأولى لقراءة اسم المسرحية نستشف بلور تناقض ومفردات صراع . فهناك حرامي يسرق وسوق شيئاً ما وهناك حامي منوط به حماية ما يمكن أن يسرق .

ويعمل المشاهد الذهن ليسرف من الحامي ومن الحرامي وما هو المروق وكيف ستم اللعبة طوال العرض المسرحي ؟

شكل المؤلف شخصياته عبر مجموعات على نحو واضح وصريح لتحديد أطراف الصراع في المسرحية . مجموعة السلطة أو الحكم ونظم الزوال - الوزير بيركات - شاهين قائد الشرطة - يقظان الحازندار .

مجموعة المصوص : فضلون قائلدهم - اشرف - هبيرة - الأغرس وأخرون . ثم هناك أفراد الرعية وهما صدقة الشحاذ الذي لا يجد قوت يومه - سلامة المنسى الذي سرق منه منزله ويبدل جهداً للوصول إلى المستولين لمساعدته على استعادة منزله .

وهناك رضوى المرأة الوطنية التي تحاول الدفاع عن حق الشعب . يلدور الصراع الدرامي في المسرحية حول ( الدرة اليتيمة ) وهي جوهرة تمنية يمتلكها الوالي ويضعها في حوزة الحازندار خازن بيت المال بالمدينة لقيمتها . فالوالي يرى للدرة أهمية سياسية في حماية مكانة بلاده من الأعداء .

الوالي : [ لا تظنوا بإبائتي اني من الذين يحسون التزين بالدرر والتظاهر بالثراء لا ولكن امور الحكم معقدة .. فعندنا انهم هذه الدرة الثمينة في مرفقي سيمقتلون أني أغني أهل الأرض وأيضاً أنا بلاننا غنية وإذا اعتقدوا هذا وصلوا إلى

يبينا يظل أفراد الرعية صدقه - سلامة المنسى - تلاحظ دلالة الاسم الذي يؤكد عليه هو نفسه بقوله أنا سلامة المنسى اسم ومعنى - مشغولين بهمومهم الحياتية في الحصول على قوت يومهم وحقوقهم المنوية .

يبدأ الحدث الدرامي في المسرحية بسرعة رضوى ( الدرة اليتيمة ) من يقظان بعد أن وضعت له خدراً في الخمر وتهرب ... عندما يقيق يقظان يصدم ويحار في خطورة ما حدث خاصة مع رغبة الوالي في تزويج تاجه بالدرة اليتيمة في موكب العيد الذي اقترّب مواعده . فمن جانب هناك صراع بين أفراد الحكم على الترتيب للوالي ويقظان وهو على ثقة سوف يفقد مكانته عند الوالي وعلى جانب آخر فإن جهاز الشرطة ضعيف يقوم عليه قائد غير مبصر ومشكوك في اماته .

فيلجأ يقظان الى المصوص المدينة لمساعدته في العثور على الدرة اليتيمة ورضوى التي سرقته . وهي مفارقة كوميدية وظفت في الحوار رتيمة المسرحية كما سنرى والجماعة لم تدخر جهداً في الحصول على الدرة في مقابل المصالحة مع السلطة ويعتبرهم على الدرة يستعيد يقظان ثقتي في نفسه ويترين الوالي بالدرّة في موكب العيد .

ويأتى اعلان رضوى للجميع عن زيف الدرة التي عثر عليها مفاجأة لهم تدفع يقظان مرة أخرى الى الإلتجاء للمصوص المدينة للعثور على الدرة الحقيقية وفي كل مرة تعلن لهم أن الدرة الحقيقية مازالت مفقودة . وتتحد قوى السلطة مع قوى المصوص من أجل العثور على الدرة الحقيقية . وتستعين السلطة بشاء على اقتراح يقظان بأسوأ المصوص لسداد ديون المدينة وتتخاضل السلطة عن تهب المصوص قوت الشعب وموارد رزقه .

فيينا يصرخ سلامة محاولاً الوصول الى مسئول ليساعده على استعادة بيته المروق فلا يسمعه أحد فالجميع مشغول عنه في صراع للوصول للدرة الحقيقية . ولكن سلامة نفسه يكون هو حل الصراع في المسرحية عندما تعطيه رضوى أحد الدرر وتعلن أنها الحقيقية لأنها اكتسبت سلامة صاحبها الحقيقي شرعية وجودها كدرة ثمينة .

أنا دولة قوية فابتعدوا عنا وتركونا في حالنا . فهذه الدرة اليتيمة رغم انها في النهاية مجرد حجر قد تنفذ البلاد . لذلك فانا أريدها لأعفي بها أعداءنا وأيضاً أصدقائنا ]

يبينا رضوى ترى أن الدرة ملكية عامة للشعب وليس لأحد واحد حتى ولو كان الوالي وهي طوال المسرحية تعمل لتصل إلى هذا الهدف .

رضوى : [ كانت الدرة ملكاً لنا منذ زمن طويل .. املك وثيقة يميها لجدي منذ مئات السنين وأستطيع تقديمها لأي محكمة .. ولكن جلبي رأي أن هذه الدرة أكبر من أن يمتلكها شخص ما . حتى لو كان هو نفسه فوضمها في خزنة بيت المال ملكاً للمدينة كلها وشيئاً فشيئاً تغيرت الأمور فالدرّة التي كانت ملكاً للمدينة بأكملها صارت ملكاً للوالي ... وأنا الآن أريد أن أعيدها للمدينة ] ؟

فالمؤلف اعطى الدرة كرمز في المسرحية أبداً سياسية واقتصادية واجتماعية . فالدرّة اليتيمة هي تاريخ المدينة . وحاضرها والحفاظ عليها تأمين لمستقبل المدينة ضد الحاجة والاستعمار معاً .

على حين يرى المصوص في الدرة فرصة لهم للثرب من السلطة وثأمين أنفسهم ضد شرها لذلك يوافق المصوص على الحفاظ على الدرة وعدم سرقته مقابل إطلاق أيديهم في المدينة وعدم تعريض الشرطة لهم .

وهنا يبرز الأحداث تسلسل مهم وهو من الحامي ومن الخرامي في هذه اللعبة ؟ هل السلطة هي الحامي لأنها تحمي الضعيف ولا تجد الوقت لحماية سلامة أم هي الخرامي لأنها استعانت بأسواق اللصوص ووافقت على سرقتهم لأقوات الشيء . أم اللصوص هي الحامي لأنها تحمي مصالح السلطة وتسرق أموال الشعب . إن ما تطرحه المسرحية فكرة رئيسية أن حاميها حرامها وأن هناك مجموعة من المصالح تربط بين الحامي والخرامي ضحيتهما في النهاية هو الشعب .

يقول سلامة : [ لقد حاولت أن أقدم شكواي فلم يسمعي أحد والمشكلة يماسولاي الذي انتزع مني الدار لأنه نسيب شرطي باعها إلى الشرطي والكارثة يماسولاي أن الشرطي باعها إلى أحد التجار وأن التاجر أهداها إلى شهيدس التاجر ، والمصيبة يماسولاي أن الشهيدس أهداها إلى قائد الشرطة ]

ورغم أن فكرة المسرحية ليست جديدة على المسرح المصري بصفة عامة ولا على أعمال محفوظ عبد الرحمن . فقد قسمها قبل ذلك في بعض أعماله مثل مسرحيته ( عريس بنت السلطان ) إلا أن تناولها لفكرة هنا جاء ضعيفاً درامياً ، رغم أنها تطرح صراحاً درامياً واضحاً . ويصدر الضعف في بناء المسرحية كثرة المشاهد التي تنتقل من مكان لآخر كذلك كثرة الشخصيات وتقدم بعض التناقض على سبيل المثال لا الحصر . مشهد بيت المال وظهرت فيه شخصيات صالح - لؤي - ميمون - صباح وهم حراس وجارية يفتان - مشهد طويل جداً لم يقدم دفعة للحديث ولم تظهر الشخصيات مرة أخرى حيث لا دور لها في الأحداث . مشهد ذهاب يفتان للانتحار على الجسر ومنزلوجات طويلة دون داع والحوار بين يفتان وصدقه كان ينبغي تكييفه للوصول للهدف منه وهو التراجيد صدقة الإستانة باللصوص لحل المشكلة .

مشاهد يفتان واللصوص مع هيرة في دار الختان . حوار طويل حول السرقة واللصوصية متكرر والمغزى منه واضح وصريح .

وكثرة للمشاهد لم تؤد إلى ضعف البناء الدرامي للمسرحية فقط ولكنه يعد مشكلة في التعامل مع خشبة المسرح . قد وفق مصمم للظن المسرحي ( زيناد أبو العيين ) في تقديم حل فني وهو تثبيت المنظر طوال العرض مع تغيير الخلفية إلى ستارة دلالة على قصر الزاوي أو سلاسل وجنازير إشارة إلى دار الختان مقر اللصوص .

يبيننا تكون المنظر الثابت من أعمدة قائمة على عدة مستويات أفقية تحمل النصف الثاني من خشبة المسرح حتى العمق . استخدمت المستويات كدرجات سلم أو مستويات سلطة في لوحات قصر الزاوي - بيت المال - دار الختان إلا أن الرؤية الخاصة بالمنظر يشترك فيها المخرج مع مصمم المناظر قدمت حلأ فنياً غريباً لمكان الفرقة الموسيقية . فقد احتل منتصف مقدمة خشبة المسرح وهو أهم موقع على خشبة المسرح في دلالة الحركة المسرحية ثم فتحه بشكل مربع في عمق الخشبة .

نتيجة هذا تشوه المنظر المسرحي والفساد للثمة الجمالية للرؤية عند الجمهور الذي لم يشاهد أفراد الفرقة واستمع لأصواتهم القادمة من الأعماق فقط .

تمحورت حركة الممثلين حول هذا المربع المفتوح مما خسر الحركة موقعاً مهماً في دلالة الرؤية . ولا نستطيع الجزم هل هناك دلالة ما لهذا أم لا ؟

فالبحت عن دلالة أيديولوجية في الرؤية الإخراجية لهذا المربع المفتوح قد تسير في طرق كثيرة ولا تصل لشيء . . . هل هي هوة حقيقة سوف تسير المدينة إليها بهذا الحكم الذي أعمته مصلحة الشخصية أم هل هي الهوة بين قاع المدينة ( الشعب ) وبين قمة السلطة ( الزاوي ورجاله ) . إذا كان هذا أوداك فهذه المعاني واضحة في الحوار والأغاني بشكل مكرر طوال العرض .

والحديث حول الأغاني في المسرحية ( أشعار كمال عمار ) ( ألحان محمد الموجي ) تطرح أهمية الإستانة بالاعتقاد والموسيقى في هذا العرض . فالأشعار والكيفية

لم تقدم جليداً للموقف الدرامي بل كانت تكراراً لحديث الشخصية العادي أساً ما وظف منها فهي أغاني صدقة لأن أغنية البداية أعطت تمهيداً للحدث وأضافت أغانيه التالية بعداً لشخصية صدقة في الحدث .

فيا عدا ذلك مثل أغنيات رضوى على سدى العرض كله مع جواريسا - أغنيات اللصوص . . . كانت استهلاكاً لوقت العرض المسرحي لأنها على المستوى الموسيقي لم تقدم متعة أو إضافة للحدث .

وأنت الرقصات على الجانب الاستعراضى في المسرحية فهي رقصات هزيلة التصميم . . . ضيقة الحركة نتيجة انكماش مساحة خشبة المسرح هذا إلى جانب فقر الملابس التي ارتدتها مجموعة الراقصين والراقصات .

وعندما نتحدث عن فن الممثل الذي هو الأداء الحية التي تحسم معاني النص المكتوب في العرض الخري أمام الجمهور . لا نجد لفن الممثل منهجاً خاصاً في هذا العرض . اعتمد التمثيل في التمثيل على حضور الممثل وفهمه للدر وها برز همدو التوني في دور سلامة . وسهير المرشدي في دور رضوى لتتمتعها بصوت متدفق حساس .

ولعل وجود أبطال للمسرحية من مثل الكوميديا مثل « أبو بكر عزت » و « محمد رضا » يطرح سؤالاً حول الكوميديا في العرض المسرحي .

هناك مواقف كوميدية مكتوبة في النص المسرحي مثل موقف دخول قائد الشرطة شاهين وهو ضعيف البصر واختافه في التعرف على يفتان من بين حراسه .

وموقف يفتان وهو يحاول الانتحار وحيث تتحول أدوات انتحاره من سم إلى عذيرت عليه - من خنجر مسنون إلى خنجر استنفج رنحو . اما عن الجمل الحواري التي اضيفت بهدف الإسقاط المسرحي على أحداث من الوقت الراهن سواء سياسية أو اجتماعية فقد استغلها الممثلون في استندار ضحك الجمهور ولم تؤد هدفها الموجودة من أجله .

وبعد العرض كله بشكل عام من العروض العادية وهو ما لم يكن متوقفاً مع وجود اسم مخرج كبير عليه هو سعد أردش ◆

# دقة زار

## بين المحفة النفسية والمنصة المسرحية

محمد فتحي التهامي

أولاً: بمثابة المدخل :

إذا كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر يؤرخ به لبدایات المسرح العربي (١) الروافد ، باعتبار مسرحيات «مارون النقاش» هي التي سوفت له الحصول على منصب «الريادة» (٢) - فإن النصف الثاني من القرن العشرين يؤرخ به للبدایات الحقيقية لتأصيل المسرح العربي واعتبار «النقاش» صاحب الجريئة الأولى في حق المسرح العربي الأصل حين صاغ مسرحه على شاكلة التقاليد والقواعد الغربية وحيث أتاح لجريئته (المسرح الأودي) أن تنهش في كيان تراثنا العربي عما ألفقته فاعلية وحيويته لدعم فن مسرحي عربي أصيل ومعاصر ، ومن ثم نشطت حركة البحث والتفتيش في تراثنا المظهور واستقرزت الصمم الإبداعية والتقنية لإبشاث ودرامية» التراث العربي والإسلامي وأصدر دعوة ( التأصيل) أول بيان مسرحي يعلن : «أنه بالنسبة لمسرحنا العربي الذي سيولد بعد ربع أو نصف قرن ، فإنه لا خلاص لهذا المسرح ولا بقاء إلا بالأصرار على أن يكون تابعاً من تراثنا بالقول والفعل» (٣) .

ويمكن اعتبار حركة التأصيل في مسرحنا العربي المعاصر - خلال النصف الثاني من

هذا القرن - بمثابة التزام إبداعي وقومي تجاه (متافس) التأصيل العربي . وتبدو محاولة جماعة (الاحتفالية المغربية) تعبيراً مباشراً عن استجابتها لهذه الدعوة واعتبار «الاحتفالية نفسها بديلاً عن المسرح القائم» بينما كانت محاولات «الطيب الصديقي» (٤) استجابة بطريقة مختلفة لدعوة «التأصيل» وشهد المسرح التونسي تياراً تأصيلياً يستلهم التراث العربي لصياغة (النص والعرض المسرحي) بشكل جديد من خلال محاولات عديدة أهمها محاولات «عز الدين المدني والمصنف السويس» (٥) وتزامنت محاولات (عبد القادر علولة) و (عبد الرحمن ولد كاسكي) من الجزائر (٦) ، وكانت دعوة «يوسف أدريس» - نحو مسرح مصري واجتهادات «توفيق الحكيم» في «قالبنا المسرحي» (٧) صياغة جديدة لدعوة التأصيل في المسرح المصري ، ولم يختلف المشرق العربي كثيراً في مادته وموضوعه وتقنياته المستمدة من التراث لصياغة مسرح عربي أصيل عن محاولات المغرب العربي حيث واكبت أعمالك «محمد الله ونوس» في سوريا (٨) و «قاسم محمد وسامي عبد الحميد ويوسف العاني» في العراق (٩) وفرقة «المحترف والمحتوان في لبنان» (١٠) نفس الدعوة التأصيلية في المسرح العربي المعاصر .



وأعلن المستشرق الفرنسي «جاك بيرك» أن : «فنون المسرح العربي إنما تكمن في احتفالات الفاطميين والعاب المماليك وبعض طقوس الصوفية وأن أعياد فيضان النيل هي بمثابة مسرحية حقيقية ، وأكثر منها شيئا بالمسرحية طقس (الزار)<sup>(١١)</sup> ، وتبدو عناصر الاحتفالات العربية هي مناط اهتمام المسرحيين العرب ، غير أن (الزار) يبدو من بين هذه الطقوس الذي ترمض بين عناصر (مقومات المسرح) - وإذا كان مسرح الطليعة المصري قد افتقد دوره ومنهجه في اكتشاف صيغ وتقنيات وأساليب مسرحية جديدة بعيدا عن محاكاة الصيغ والأساليب الغربية - وأهمها تقليد وأساليب مسرح البيت<sup>(١٢)</sup> - فلقد حاول في بعض أعماله الاحتفاظ بصوته العربية من خلال عروض تراثية مثل : «واللك معروف - باعتز - أبو زيد الحلال» غير أنه ضل طريقة نحو أهداف والتأصيل والطليعية، متجه نحو التقليد والجمود ، حتى باتت عروضه أكثر تخلفا من تلك العروض التقليدية التي تقدمها المسارح المصرية - ويبدو أن اجتهاد بعض المخرجين الدارسين الشبان بمسرح الطليعة جدير بالدراسة والرصد والتسجيل وبخاصة عرض (دقة زار) الذي كتب نصه (محمد الفيل) وصاغ عرضه المسرحي المخرج الشاب (عمر حلمي) - حيث يستلهم (العرض المسرحي) عناصر الطقوس (الشعبي) لصياغة (رؤية مسرحية) تحاول اختيار عناصر (التراث - الزار) وإثبات دراميتها وقدرتها على تشكيل إطار لعرض مسرحي بديلا عن الأطر والأنماط الغربية الوافدة التي استنفدت كل أغراضها وأهدافها في المسرح المصري .

### ثانيا : الزار في المصحة النفسية :

يرتبط (الزار) بالطقوس البدائية التي تمتد جذورها في تربة الحضارة الإنسانية ، ويرتبط (الزار) بعالم الأرواح والجنان والقرى العسة التي تتحكم في مصير الإنسان ويسعى لاسترضائها أو التخلص من شرورها<sup>(١٣)</sup> - بينما يربط بعض الباحثين بين اتجاهات التحليل<sup>(١٤)</sup> النفس الحديث وبين طقوس (الزار) ، واعتقاد البعض أن «دقة الزار» وسيلة للعلاج الروحي والتخلص من شرور الجبان والأرواح واسترضائها حيث يعتبر (الزار) وسيلة من



وسائل (العلاج البدائي) مازالت ببقاياه تختص بين دروب الريف والمدن بعيدا عن دور الاستشفاء والعلاج الحديث حيث مازالت تحظى بقناعة واعتقاد بعض الفئات من المجتمع عن يعتقدون في ثقافتنا الشعبية المتوارثة بعيدا عن اكتشافات العلم الحديث - ولذا - فإن عناصر (الزار) تتمثل في مجموعة من الإجراءات التمهيدية ثم المشاركة الفعلية في إقامة (كرس الزار) بواسطة (طاليم الزار بقياة الكودية) حيث تبدو (الكودية) معادلا عصريا لنور (الكاهن أو السحر) في القبيلة أو الكنيسة أو المعابد القديمة ، وتستهدف (طقوس الزار) كشف أسرار الآلام والمشاكل التي يعانيها (المريض - المريضة) عن طريق (الوسيلة - الكودية) التي تتصل بعالم (الجنان والأرواح) فتفصح عن أسباب المرض أو المشكلة وتطالب بتلبية (رغبات الأسياد) لاسترضائها وإطلاق (الر يفس - للمريضة)



من قبورها<sup>(١٥)</sup> . وتتجسد عناصر الزار في شخوص (الزار) وهم : الكودية - المساعد - المساعدة - الساقصين - العازفين ، أما العناصر المادية التي يعتمد عليها في استكمال شروطه فتتمثل في الملابس : (الثياب البيضاء للكودية وللـمريضة - اللباس الحريري) - الأظفمة (الطوبى والمناشيد وأهمها : الدجلج ، والشبه) - مقننات عن أدوات العطر والزينة مثل «العمود والبخور والحل الذهبية والفضية» وتعتمد طقوس الزار على مجموعة من الرقصات الدائرية ، وحركات القفز الجسمانية والانحناءات الجانبية بينما ويسادا وأصل وأصل وبعض المبادئ الدينية والتشوايد الطقسية فضلا عن استخدام الشموع والدفوف والطبول بحيث تحقق جلسات (الزار) حالة التخمص (للمريضة) وتصل بها إلى ذروة الحركة الجسمانية والانفعال الوجداني لتصل بها إلى درجة الأعياء والتعب والارهاق الشديد للإيجاء بأن هذه الحالة هي حالة الخلاص الجسدي والروحي من قيود وغضب والجبان - الأسياد أي بمثابة حالة «تطهيرية» يحققها الزار - وغالبا ما ترتبط مشاكل (المريضات) بظروف اجتماعية مثل : والخلافات الزوجية والمالية - عدم الزواج - حالات الغيبوبة والأرق والأضطرابات النفسية والمصيبة «حيث توهم» الكودية مرضها ومريضاتها بأنها لأسباب «سرية» ترتبط بالأساد والجنان<sup>(١٦)</sup> .

### ثالثا : الزار فوق المصحة المسرحية :

يعتقد «جان لوى بارو» أن طبيعة الحياة ذات صبغة درامية يحسها الفن ، وأن ازدواجية التكوين الإنسان هي التي تولد الدراما بداخلنا ، وأن الطقوس الدينية أو السحرية تحاول تحقيق التوازن داخل الإنسان<sup>(١٧)</sup> ، بل إن «هو نوربوس» يشير إلى الطبيعة المسرحية للقداس الديني المسيحي ، واعتبار الفن مثلا تراجلانيا يعيد تجسيد الأم المسيح وانتصار المخلص أمام جمهوره المسيحي في مسرح الكنيسة بحيث يمكن تقسيم القداس المسيحي إلى ثلاثة فصول :

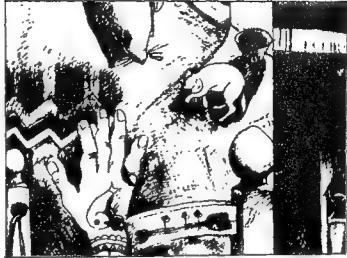
- ١ - إعلان العقيدة
- ٢ - تراجلانيا طقس القداس
- ٣ - المشاء الرباني والانفراج<sup>(١٨)</sup> .

من سلالة عريقة تحترف (إقامة الكرسي وفق الزران غير أنه لم يكشف عن الأبعاد النفسية - العقلية - الاجتماعية - الاقتصادية التي يمكن أن تبرر دوافع حقيقة لممارسة مهنة (دق الزار) .

معزوزة : « فوق الحصر هنا طبق وفيه رأس ، أشيل ، فرد جناحه في الضلمة ، فارش ريشه أمه ، لا ، سيوه يكاي في يفصل يكاي على خص شبكي في الفجرية »<sup>(٢٠)</sup> .

إن مفردات الكلمات التي ترد على لسان (معزوزة) ترتبط بشفرة طقسية خاصة لم يفصح عنها العرض أو النص ويبدو أن الكاتب قد اجتزمها من سياق طقس له قاموسه ودلالاته - علاماته Singss ودلالاته Vehicule ، وربما تفصح أكثر شخصيته (معزوزة) عن تركيبها الاجتماعي والإنساني حين تؤكد أن إحباطها العاطفي وإجهاض في حملها العاطفي بهروب زوجها الأول ووفاة الزوج الثاني (عبد المال الحاروي) وهذا الإحباط النفس والاجتماعي يبدو مبررا للبحث عن (العلاج الشعبي) وفقا لنسبة الاجتماعية وانتمائها للثقافة الشعبية التي تعتقد في فاعلية (الزار) - غير أن هذا التبرير ليس وحده مقنعا لارتباط (معزوزة) بجوقه (الزار) وتو جها (مساعدة للكودية) ولم تفصح تضاعيف النص المكتوب عن المبررات أو الدوافع النفسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية لهذا التحول الغامض في مصير الشخصية .

أما شخصية (عزيزة - ناظرة المدرسة) فرما تبدو أكثر اتساقا مع دوافعها العاطفية والاجتماعية للجوء لعالم الأسياد بحثا عن «علاج» لظاهرة هروب الأزواج وكراهية الناس - إنها تعاني من حالة إحباط عاطفي مشابهة لحالة (معزوزة) ، ورغم الفوارق الطبقية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية - فإن (الإحباط النفس المشترك) هو الذي يدفع (الناظرة) التي تنتمي لعالم التربية والتعليم والوعي إلى عالم الخرافة الشعبية حيث تتحول (الكودية) إلى (خاطبة) تسلم (الناظرة) على كثير من المتطاعين والمدايا (للأسياد) لحل مشكلتها حتى تقوم بزواج جديد تفقده في أول وحدات سعيدة وقبل أن تنها بآول ومولوده أما شخصية «عزة الطيبة» فهي غط



رصد البنية النصوص المسرحية الثلاث للتصرف على عناصر وملاحمه كل نص متمائزا عن النص الآخر :

#### ١ - النص الأدبي - للكاتب المسرحي :

تم كتابة النسخة الأولى من النص عند تقديم أول مرة عام ١٩٨٥ يصرح الطليعة ، ويبدو أن الكاتب قد اعتمد رئيسيا على ( العناصر الطقسية) واعتبار (الزار) مجرد (خلفية) للإطار الفني حيث يطرح مجموعة من الشخصيات (الطقسية) تقوم بغس الوظائف الطقسية مثل : (أم مديوني - الكودية) (معزوزة مساعدة الكودية - الرافقين - المساعد) بينما حاول (القائبات) طرح مجموعة من الشخصيات النسائية تطرح كل شخصية - حالة اجتماعية وإنسانية) مثل : (معزوزة الفتاة الفقيرة التي فقدت زوجين - عزيزة المدرسة وناظرة المدرسة التي فقدت أيضا - زوجين - وعزة الطيبة المظقة التي تدفعها الأسرة لزواج غير متكافئ وحرمانها من حق الاختيار لزوجها الحبيب والشاعر - وتبدو بنية الشخصيات أقرب (للشخصية النمطية) ذات البعد الواحد :

أم مديوني - الكودية : « أرض الكرسي وأرشد للورد وأنادى على جدودي من ٤٠ سنة ، أبوها كان يديق وسقي ، كانوا عايزين زمان يمتنعوه ما قدروش الأسياد ، الأسياد ركبوه ، اللق يوم بعد يوم واختار وفي أناه »<sup>(٢١)</sup> .

ويبدو أن الكاتب يحاول أن يجد جذور الشخصية في تربة التاريخ واعتبار (الكودية)

وروما لا يتخلف (الطقس الديني (المسيحي) في طبيعته المسرحية من (الطقس الشعبي - الزار) في ملاحمه وعناصره المسرحية والتي يمكن تصويرها على الوجه التالي - باعتبار طقس الزار عرضا مسرحيا من ثلاثة فصول :

١ - مرحلة الزيارة للوسيلة وطلبي العلاج وترك (الأسياد) حيث تتحفظ به (الكودية) لاكتشاف أسرار (المشكلة) عن طريق (الأحلام خلال النوم) وعلاقة المشكلة بالأسباب .

٢ - مرحلة نصب - إقامة - الكرسي حيث يتم تلبية رغبات الأسياد وممارسة طقس الزار وزفاف (المريضة) عن طريق الرقصات والأناشيد والأغاني والتماييد وصيولا من حالة الذروة والانفعالية إلى حالة الاسترخاء .

٣ - راحة المريضة والإنجاح لها بالعلاج وخلاصها من الآلام ومن المشاكل باسترضاء الأسياد .

ويرص العناصر الرئيسية لطقس (الزار) يلاحظ أن ودقة زارة تعتمد اعتمادا رئيسيا على عناصر الزار ومرحلة الثلاثة الرئيسية ، بل إن صياغة النصوص المسرحية تؤكد هذا المنحى سواء من خلال صياغة النص المسرحي/للمؤلف أم صياغة النص المسرحي/للمخرج أو من خلال مفردات وعناصر العرض المسرحي باعتباره مرحلة ثلاثة من مراحل «الصياغة المسرحية» للعرض - باعتبار النص الأدبي مجرد عنصر وسيط - من عناصر العرض ، والذي يمكن

من أنماط (الثقافات المعاصرة) اللائح  
يعيش أزمة الانقسام الثقافي والاجتماعي  
نفي صريحة قوى التراث بعاداته وتقاليده  
من جهة وقوى الحضارة الغربية بمنهجها  
الثقافية وتقريبها العلمى من جهة أخرى إن  
العالم المحيط بها ينسج حولها خيوطا تلف  
بعضها حول بعضها لفقدان التماسك  
والوحدة ، شله خيط متلخطة وماسكة أول  
خيط فيها ، السودان ، الحبشى ،  
الحواجة ، العربى ، الدقة تساوى  
التحليل ، أبقي الشاهد والمشهد ،  
المريض والطبيب<sup>(١٢١)</sup> ، ان شخصية (عزة)  
تعلمها والدراما النفسية إنها حالة  
ومضمارية تحتاج إلى تحليل وتفسير  
وتشخيص أسباب الأزمة : «وماغى غلط ،  
فيه حاجه غلط أنا غلطانه ولاكلنا  
غلطانين ، هنا فوق دماغنا عمة ولا طربوش  
ولا برنطة ولا الشلاش مع بعض ، بقى  
جوايا خلط : مسجى اسلامى اوروبى  
شرقى غربى ، ديكالكيت ، رومانسية  
أرسطية ، سمك ، لبن قمر هندي»<sup>(١٢٢)</sup> .

أن الكاتب يطرح (تساخج) الأزمة  
الحضارية التى يعيشها المواطن العربى غيرانه  
لا يفسر أسبابها ومقدماتها ، بل الغريب أن  
الكاتب يختار (الزار) كمصدر تراثى فى مقابل  
(العالم الأوربى) أى (الثقافة المتخلفة) مقابل  
(النموذج الغربى المتقدم) وهذا الاختيار يبدو  
فائق للزوجة الواضحة التى تعدد موقف  
الكاتب من التراث العربى بجوانبه الإيجابية  
أو جوانبه السلبية فى مواجهة الغزو  
الحضارى الغربى للمواطن العربى إن النص  
يفتقد رؤية واضحة لقضية الأصالة  
والمعاصرة سواء على المستوى الإبداعى  
لصانعة (خط مسرحى عربى متمايز) أو على  
مستوى المضمون الفكرى ، فالبنية الدرامية  
أقرب للبنية الملحمية التى تستند للميراث  
الغربى سواء فى صياغة الإطار المسندى  
المتابع أو فى صياغة الشخصيات الدرامية  
بمحيط أصبح (الزار) مجرد (حيلة زخرفية)  
قد تم تغريفها من محتواها الاجتماعى  
والنفسى ، فضلا عن فقدان (الفعل  
المسرحى) والتحول الدرامى فى مواقف  
الشخصيات لمررات أو تفسيرات مقنعة  
أسقط النص فى ميولدرامية واضحة تسيطر  
فيها الصدفية على حركة الأحداث  
والموقف ، يبدو أن (الكاتب) يعال نفس

الأزمة الحضارية التى يعانها المثقفون العرب  
والتي عبرت عنها شخصية (عزة) بقولها:  
«هنا فوق دماغنا عمة ولا طربوش  
ولا برنطة ولا الشلاش مع بعض ؟» إن إجابة  
هذا السؤال - من الناحية الإبداعية -  
يؤكد أن الكاتب يجمل فوق رأسه «العمه  
والطربوش والبرنطة» .

ب - نص الإخراج : أجرى (المخرج)  
تعديلات رئيسية على (النص) المكتوب  
حيث تم حذف بعض الشخصيات الرئيسية  
السائدة فى النص الأدي/للمؤلف مثل  
شخصين : الدكتور ومدير المسرح ونسبت  
(حواريات) شخصية (الدكتور) إلى  
شخصية (عزة) رغم تبان الشخصيتين ،  
بينما كان (مدير المسرح) يحاول كسر حاجز  
الأيام والفصل بين مشاهد (الطقس)  
(الحظابة والمواجهة) بين المشاهدين  
والجمهور حيث يعتمد نص المخرج على  
مستويين : مستوى الأيام والتشخيص  
ومستوى كسر الأيام والغاء الحواجز  
الاجتماعية والنفسية بين المشاهد والمؤدين -  
فضلا عن لجوء المخرج إلى حذف مجموعة  
من المشاهد (فى الجزء الأول من النص  
الأدي للمؤلف) بهدف التركيز والتكثيف .

ح - نص العرض المسرحى : إتمد  
العرض على ثلاثة أجزاء رئيسية : الأول :  
مقدمة / افتتاحية تعتمد على شخصية  
(معزوز) التى تقتحم قاعة العرض باحثة عن  
«الكوبية» وحضور «دقة الزار» .

الثانى : مجموعة من المشاهد المسرحية  
التي تشابه بنية المسرحية الملحمية التى تستقل  
بين (الأيام وكسر الأيام) أو بين المسرحية  
الإغريقية التى تستقل بين (الأبيض  
والأساسيمون) حيث تتبادل المشاهد  
الدرامية مع المشاهد الحظابية المرتجلة بينما  
يفصل بين  
لوحات (الطقس) المتتابعة ، أما الجزء  
الثالث : فهو مشهد الختام حيث يعيد  
العرض مشكلة (معزوزة) ودعوتها إلى «دقة  
الزار» بما يشبه صيغة الروتوند الموسيقية حيث  
يعود العرض إلى الشخصية «الافتتاحية»  
التي بدأ بها العرض .

أما من حيث تشكيل الفضاء المسرحى  
فلقد اعتمد المخرج على تشكيل القاعة  
المسرحية تشكيلا يسمح بالاتصال بين  
المشاهدين والمؤدين حيث تم تقسيم قاعة

المسرح إلى أربعة أجزاء يشغلهم المشاهدون  
وفصل بين كل جزء مر مدرج يستخدمه  
المطلون من حين لآخر وقد وضعت المشوع  
فى مدخل هذه المرات بيتا ظلت القاعة  
مجموعة من الستائر التى تشكل دائرة تتقاطع  
خطوطها لتتأصل مع تشكيل النص المسرحية  
التي تتوسط مقاعد المشاهدين ، وقد اعتمد  
المخرج على حركتين رئيسيتين لمصادر  
الإضاءة : الأولى حركة الإضاءة المتعددة  
المصادر والألوان خلال المشاهد الدرامية  
ولوحات الطقس ، وحركة الإنارة فى مشاهد  
كسر حاجز الأيام المسرحى ويبدو تركيز  
حركة (الميزانسين) على شكل الحركات  
الدائرية أقرب لحركات الطقس التقليدية -  
فضلا عن دلالة (الدائرة) بدورها وبين  
وربها كمال لأنها يعنى جماهير المشاهدين  
والمؤدين غير أن هذه الدائرة تتخللها خطوط  
مقاطعة لحركة الشخصيات تبعا لدلالة  
الموقف وطبيعة الحالة النفسية وتركيز  
الشخصية - وقد اعتمد المخرج على كافة  
العناصر الطقسية لتحقيق حالة (الفرجة  
المسرحية) مثل رقصات الزار ، وإيقاعات  
الدولف والطبول يليقها المتصاعدة الثابتة  
وعربة (الكروى) المزينة التى تمثل الأظعمة  
والشروبات فضلا عن الملابس المميزة لكل  
شخصية - (الأبيض والأخضر للكوبية)  
دون تمييز للون الأخضر ، والملابس الوردية  
لشخصية (معزوزة) والألوان الرمادية  
(الشخصية عزيزة) ومن الواضح أن المخرج  
قد اعتمد على العنصر الترائىفى فى اختيار  
اللابس بالإضافة إلى لسة معاصرة وإن  
كانت هذه الاختيارات تحتاج إلى وعى  
بطبيعة (البدال والمبدول) حيث أن لكل  
عنصر من عناصر العرض شفرته الخاصة فى  
سياق الطقس ، وفى سياق (التجسيد  
الدرامى) ثم فى حالة كسر الأيام والمواجهة  
مع الجمهور .

ولقد حاول المخرج تحقيق المشاركة  
والتواصل بين المشاهدين والمؤدين من خلال  
تشكيل الفضاء المسرحى بتلامس مقاعد  
المشاهدين مع النص المسرحية وحركة  
الممثلين بين صفوف المشاهدين وتبادل  
الحوار مع بعضهم ودعوتهم للمشاركة فى  
طقوس (الزار) ولقد نجح المخرج فى تحقيقه  
هذا التواصل وإن كان هذا التواصل من قبل  
ما هو مألوف (مثل هذه العروض وليس  
وقد تفهم (التواصل المسرحى)

الاصطلاحي والذي يتطلب مشاركة المشاهدين في مشاهد وأحداث العرض المسرحي وحواراته .

أما من حيث التمثيل فمن الواضح أن هناك ثلاثة مناطق رئيسية داخل العرض المسرحي : الأولى منطقة التواصل والمشاركة والخطاب المباشر مع الجمهور وما يتطلبه من ارتجال وتبادل الحوار ، الثانية : منطقة الأبطال المسرحي والتي يجسد فيها المثلون والممثلات الشخصيات الدرامية ، الثالثة منطقة الطغس المسرحي ، فمن الملاحظ أن معظم الممثلين والممثلات لم يصنعوا خطأ فاصلة واضحة بين هذه المناطق وانفقد بعضهم لمهجه واضح للأداء المسرحي ، فكان أسلوب الأبطال والاندماج هو السمة الغالبة على معظم الممثلين والممثلات : ( سلوى خطاب في دور معززة - أحلام الجبرتل في دور عزيزة - سلوى محمد علي في دور عزة - تيريز دميان في دور الكويدية ) واستثناء حالات الطغس التي وصلت فيها بعض الشخصيات لحالات - أثبتت بحالات المس - لم يخرج معظم الممثلين والممثلات عن إطار الأبطال إذا كانت حالة الاستثناء تمثلها (سلوى خطاب) بينما ظل ( سامي مناروي - في أدوار : المساعد للكويدية - عبد المال - مسعود توفيق ) محافظاً على نفس الأسلوب الاندماجي دون محاولة للتوسيع أو إبراز التمايز بين الشخصيات وميله الدائم لكسر كل الحواجز والقواعد والتقاليد المسرحية بهدف ارتجال بعض النكتات والأسقاطات التي افقدت بعض المواقف توترها الدرامي وإيقاعها الطبيعي وهو منحنى عام في أسلوب الأداء يبرر عن حالة مرضية تهدد الفن الممثل المصري .

### رابعا : الزار والسيكودراما :

أشارت لافتة العرض «دقة زار» إلى أن العرض «سيكودراما شبيهة» وهذه التسمية أو التعريف المسرحي يفقد الدقة العلمية ، فالسيكودراما ما نرصد من العلاج النفسي وهي في معناها الاصطلاحي « منتج من مناهج التحليل والعلاج النفسي » يرتبط بتهج العالم والمحلل (ج - ل - مورينو) الذي كان « يضع مريضه - وحده أومع فريق من المرضى أو المعرضين المدرسين في مناخ مسرحي ويطلب منهم أن يمثلوا في تلقائية أدوارا مرتجلة على أمل أن يسهل على

شخصياتها وحوارها وأحداثها بما يعانيه المريض ويحتر في تمثيله ما يزيد استيعابا ويعينه على التفنيس عن مكوناته»<sup>(٢٣)</sup> وفقا لهذا المفهوم فإن عرض «دقة زار» عرض مسرحي يعتمد على نص مسرحي ذو ودية فنية عمدة تلزم القواعد الفنية وإن كانت كانت تعتمد على عناصر طقسية هدفها ( مسرحية عناصر الزار ) لا تقديم (طقسا سحرية) يستهدف ( علاج المشاركين في العرض ) فضلا عن أن خرج العرض ومثل ومثلات العرض هم جماعة من الفنانين والفنانات وليسوا من (المرض) - ولذا - فهذا التصنيف نوع من الخلط أو التفتيق بين طبيعة ووظيفة (السيكودراما) وطبيعة ووظيفة (الزار) وطبيعة ووظيفة (العرض المسرحي) .

وإذا كان العرض قد ولف إلى حد كبير إثبات (درامية) العناصر الطقسية لصياغة (عرض مسرحي) يستلهم بعض عناصره من التراث الشعبي فإن هذه العروض ما زالت في حاجة إلى مزيد من الدراسة والتحليل والرعي بطبيعة التراث وعناصره ووظائفه وطبيعة ووظيفة المسرح الذي نبحت عنه ، إن « الاتجاه إلى استخدام الأشكال التراثية في المسرح لا يكفي في حد ذاته خلق مسرح حري بل لابد من الفوص في التراث فوصا ، وتفهمه على ضوء الحاضر والمستقبل ، مع الامتناع عن تقديسه أو معاملته معاملة القطع المتحفية . والعمل على تكوين وعي ولا وعي مسرحي لدى الجماهير من خلال إيجاد تراكمات إنشائية في التأليف والأخراج والتشثيل ، والتسامول النظري والتجريب الميداني»<sup>(٢٤)</sup> ◆

### هوامش المقال :

- (١) قدماء يمارون الفلاس أولى مسرحياته (البخيل) بين عامي ١٨٤٧-١٨٤٨ .
- (٢) د. حل الرامي - المسرح في الوطن العربي - عالم المعرفة - الكويت - سنة ١٩٨٠ م - ص ٥٨٥ ، ٤٧ .
- (٣) أنظر : أ - الاحضالية في المسرح الغربي - محمد ادب السلاوي - دار الحرية للطباعة - بغداد - ١٩٨٣ ، ص ٩٤ .
- ب - المسرح في الوطن العربي من ص ٥٦٨ - ٥٧٢ .
- (٤) للمسرح السابق من ص ٥١٢ - ٥٢٨ .

- (٥) للسر في الوطن العربي ص ٥٥١ .
- (٦) د. يوسف أندرس - نحو مسرح مصري - مجلة الكاتب - هيئة الكتاب - القاهرة - سنة ١٩٦٤ (شهر يناير) .
- (٧) توفيق الحكيم - ثالينا المسرحي - مكتبة مصر بالقاهرة - القاهرة سنة ١٩٧١ .
- (٨) للمسرح في الوطن العربي من ص ١٩٣ - ١٩٨ .
- (٩) للمسرح السابق من ص ٣٥٩ - ٣٨٩ .
- (١٠) للمسرح السابق من ص ٢٣١ - ٢٣٩ .
- (١١) للمسرح السابق من ص ٥٨٥ .
- (١٢) أحمد مسرح الطليعة منذ إنشائه سنة ١٩٦٢ في تقويم مجموعة من المسرحيات العامة وبخاصة مسرحيات البيت ومسرحيات برشت والمسرح التسجيل باعتبارها من أحدث المسرحيات الطليعية في المسرح الغربي - فيران هذه المسرحيات تفقد صلة (الطليعية) لأنها محاكاة لنماذج غربية سابقة وإن ما كان طليعا بالأسر لا يمكن أن يكون طليعا اليوم .
- (١٣) أنظر (أ) الثقافة الإفريقية ولهم باسكوم ومفيل هيرسكوفيتز - ترجمة : عبد الملك الناقف - المكتبة المصرية - بيروت - سنة ١٩٦٦ م - ص ٢٩ ، ٢٢ ، ٣٣ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٨٤ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ، ١١٩ ، ١٢٦ ، ١٢٩ .
- (ب) الفولكلور في العهد القديم - جيس فريز - ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، هيئة الكتاب ، القاهرة من ص ٢٩ - ٥١ .
- (١٤) د. فاطمة المصري الزار - هيئة الكتاب - القاهرة من ص ٥ - ٧ .
- (١٥) للمسرح السابق من ص ٨ - ١١ .
- (١٦) للمسرح السابق من ص ١٨ - ٢٠ من ص ٣٨ - ٤٥ .
- (١٧) جان لوي بارو - كيف تولد الدراما بداخلنا - نسخة الطليعة الأدبية - العدد ٦/٥ دار الحرية للطباعة - بغداد - ١٩٨٧ م - ص ١٦ .
- (١٨) للمسرح السابق من ص ٢٠ .
- (١٩) نص «دقة زار» تأليف : محمد الفيل - نسخة الأخرج - قدم لأول مرة مسرح الطليعة سنة ١٩٨٥ وأعيد سنة ١٩٨٨ ، ص ١ .
- (٢٠) للمسرح السابق من ص ١
- (٢١) للمسرح السابق من ص ٢ .
- (٢٢) للمسرح نفسه من ص ٢ .
- (٢٣) دا إبراهيم حاد - هل الدراما فن جميل ؟ - دار المعارف - القاهرة - سنة ١٩٧٨ م - ص ١٣٣ .
- (٢٤) للسر في الوطن العربي ص ٥١٣ ، ٥١٦ .



## ملاح من الكوميديا الداكنة في المسرح المصري الحديث

عرض وتحليل : قطب عبد العزيز بسيوني

رسالة الماجستير التي تقدم بها الباحث : عزت زكي سيد علي إلى كلية الآداب جامعة عين شمس وأشرف عليها ا . د . عز الدين إسماعيل وأشترك في مناقشتها ا . الدكتور إبراهيم عبد الرحمن وتعرض هذه الرسالة لما يلي : وثال صاحبها درجة الماجستير بتقدير ممتاز

« التراجي كوميديا » في تكوين المسرح الحديث . وصاحب الكتاب ناقد أكاديمي وهو « جيمس ستين » . يبدؤه « ستين » بالحديث عن الدموع والضحك مستشهداً بكلمة جاءت على لسان « جارسيا لوركا » الشاعر والكاتب المسرحي الإسباني يقول فيها : « إذا احتار المخرج بين الضحك والبكاء في مشاهد مسرحية فإن هذا هو عين النجاح الذي أنشده من الكتابة المسرحية » . وهذا يعني أن « ستين » يلفت الأنظار إلى تلك الحقيقة في حركة التطور المسرحي والانتفاذ إلى دراستها لأنها تبشر بمرحلة فنية جديدة وذلك لأن المسرح منذ « يوريبيديس » حتى « لوركا » نفسه والمسرح تتراوح فيه التراجي كوميديا والكوميديا وكل ما في الأمر أن المسرح الحديث استفاد من هذا التزاوج في المزج بين العنصرين مزجاً أصبح ، خليقاً بوجود وليد متطور يجمع بين العنصرين ولكنه وليد لا يخضع لقالب بذاته ولا لنظرة محدودة وإنما يخضع لتطلعات الناس

من الظواهر البارزة في المسرح المصري المعاصر أنه أصبح يهوج بأشكال فنية متعددة وصارت الاتجاهات تتجاور وتتفاد وتتعارض ربما في عمل مسرحي واحد . والمتفرج الشغوف بالمسرح اليوم لم يمتد قادراً على تصنيف ما يشاهده من مسرحيات . وأصبح من المسلم به أن يتسائل عما يشاهده أمي كوميديا أم تراجي كوميديا ؟ فقد كان المسرح القديم يكتب طابعه من اللون الذي يقدمه . ولكن الأمر أصبح عسيراً على رواد المسرح الحديث لأن ما يقدم لهم على خشبة المسرح أصبح يجمع بين الكوميديا والتراجي كوميديا في وقت واحد . ومن هنا كانت هذه الرسالة تبحث تلك الظاهرة الفنية وتقف على أسباب هذا الاختلاط والتجاور الفني لكي تقدم تصوراً عما يمر من تطور في حياتنا المسرحية . ولقد شغل الموضوع كتاب الغرب المسرحي لما له من أهمية قصوى . فصدر أخيراً كتاب جديد بعنوان « الكوميديا الداكنة » يشرح ويفسر تطور

من الدراما في عصر مثابك كمصرنا  
الحاضر .

فالدراهما هي ألبانة التي يتكون من  
ترابط العلاقات الإنسانية بين شخصوها  
وآراء ومشاعريها ، وهذا الترابط قد تعددت  
الزمن ودواعيه ، بحيث بات من المستحيل  
تشكيله على صورة واحدة ، أولئك بلون  
واحد . إن العلاقات الإنسانية الحديثة ،  
وبالذات علاقات الأشخاص أصبحت  
تتطور في مجتمعات مركبة ومعقدة لا سبيل  
إلى تبين أبعادها ، وحدود طابعها  
إلا بتصويرها التصوير الصادق ، الذي يعبر  
عن حقيقتها ، وهذا ما فعله تزيكوف ،  
وتظهر به « بيراند بلو » ، « وأكده في النهاية  
« جان أنوي » .

ليس هناك إذن اتجاه واحد يمكن أن يفرغ  
حياة الإنسان العاصم حتى يتناول به  
مسرحة ، وإنما هناك إلى جانب المساءة  
ما يعث على الضحك . وهناك في سياق  
المهارة ما يثير سكان في كل نفس  
حية . . . وقد كان الحال كذلك في العصور  
السابقة . إن روح الكوميديا الخاصة  
أو التراجيديا الخاصة لم تسيطر سيطرة كاملة  
على الأعمال السردية ذات الشمول  
والأسواق ، ونفس ذلك أكثر ما نلمسه  
عند شكسبير . فكتير من مسرحياته لا يمكن  
أن تندرج تحت التعريف التراجيدي البحث  
أو الكوميدي البحث . ومن أظهر الأمثلة  
مسرحية « كما تهوى » و « حلم ليلة من ليلى »  
متصف الليل ، واليلية الثانية عشرة و  
« حكاية الشتاء » ، بل وفي مساحة روميو  
وجولييت ذاتها وكذلك الحال في مسرح  
موليير . ولعل الظاهرة أكثر وضوحاً وعقفاً

في أعمال «موليير» لأنها كوميديا تحمل  
بنور المأساة التغلغل في مشارب شخصياتها  
ومشاهدتها .

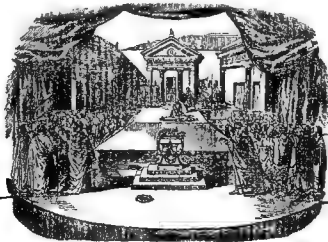
وهذا نستطيع أن نقول : إن المسرح منذ بدايته يحمل في أحشائه بذور ومعالج هذا الانعكاس الجديد الذي نما وترعرع في مصرنا . فالتراجييديا الكوميديا يتبعان معاً من الصراع الدائري بين حياتنا الفكرية إلى الكمال ، ومطامعنا المادية ، فيفيض ألوان الكوميديا يكاد يرتفع إلى مرتبة المأساة . وبهذا نستطيع أن نحدد مفهوم المسرحية الدائكة . وهي الدراما التي تحت المصنوع حل التفكير في حياته وإثارة عقله وقبلة ، ويعمل على حالة حيرة وإلقاء على حالة النظر في نشاط حياته خلال مشاهدة المسرحية .

● تحت عنوان «ملاح الكوميديا الدائكة» في المسرح الأدبي» في الفصل الثاني من الباب الأول يتتقنا الباحث من التصريف إلى صفات المسرحية الكوميدية مبتدئاً بالمسرح الإغريقي القديم فيذكر أن الكوميديا اليونانية كانت تتجه إلى نقد كل ما هو حديث من النظم والتقاليد والأوضاع ومن هنا فقد انجذبت الكوميديا اليونانية إلى محاربة النظريات الفلسفية الحديثة وذلك على خلافها مع المناهج القديمة للتفكير اليوناني وإلى محاربة ما استخدمت من وسائل الرفاهية والترف وكذلك كان موقفها حيال ما استخدمت في الموسيقى والغناء والأدب للمسرحي فعلاوات المسرحية الكوميدية ليست مقصودة لذاتها وإنما يستعان بها توضيح فكرة أو الانتصار لراى أو نقد شخص أو محاربة اتجاه سياسي أو خلقي... الخ.



ثم يفضل الباحث القول في مرحلة روميو وجولييت التي يسميها مرحلة التناقضات فيذكر أنها مرحلة فريدة في كل شيء تقريباً فهي مأساة إذ حكتها عليها من يانهايا. وهي مرحلة رومانسية إذ يعالج ريتيمة الحب في إطار تراث روماني وراثته أوروبا في عصر النهضة من العصور الوسطى وهي زاخرة بالحركة الدرامية. ومع ذلك فهي تعتمد على التيرة الغنائية العلية التي تنفع بين جنباتها، وتجعلنا في كثير من المواقف نستمتع بالشعر من حيث هو تجسيد للمواقف بشرية. كما أن المرح يشغ من بين جنباتها، وتسيطر على كثير من مواقفها شخصيات كاتبة، ومع ذلك فهي تتضمن مشاهد تامل، وانتشار، وقبور.

والحقيقة أن النقاد لم يستطيعوا تحديد طبيعة المسرحية وتصنيفها بحسب الأنواع



وخادمين . ثم إنه يملك عربة . هي بلا شك  
أثرية موروثة وحصانين أزرى بهما الجناح  
والخفاء .

ويتميز هذا الصراع بأنه هزلي وعبير  
وإنساني ، إذ أنه يسبب تلك الصدد  
المفاجئة والمفارقات غير المنتظرة التي تنتزع  
منا الضحك حتى القهقهة . وأرباجون بعد  
كل شيء ليس إلا ضحية نفسه واختلال  
القيم لديه ، ولهذا فكثيراً ما قبل عن هذه  
المسرحية إنها بقدر ما تثير ضحكاً ، تستند  
مشاعر الكآبة فيها لما تنطوي عليه من حالات  
التشاؤم والمسرة ، وسواقف الضعف  
والهوان . فيقدر ما نجدها مسلية ومضحكة  
نجدها تضحك بروح المأساة . فما من معاصر  
لموليير حتى خصومه قد فكر في لومه على  
إخفاؤه الوجه المأساوي وراء الفساح الهزلي  
السهل الإنتزاع . ولو أن موليير حاول أن  
يخرج بمقدار واحد بين الملهاة والمأساة لما فهمه  
أحد ، ولكنه كان فناناً كبيراً استطاع أن يورث  
للملاهي جو المرح والفرح دون أن يفقد العمل  
الكوميدي روعة الدلالات المأساوية  
البعيدة .

وإذا كنا قد لمسنا هذا المزج في مسرح  
موليير فإننا نجبهُ أيضاً عند تشكيكوف الذي  
حدد نفسه دوراً بظلمة به نفسه ، ويكون  
قادراً من خلاله على طرح تصوره لروميا  
الجديدة (ستان الكرزي) ، وإنسانها  
الجديد ، وثقل من خلال نقله المستمر  
لواقع الحياة الروسية في عصره ، وكشفه  
الدؤوب لتلك العوامل المحيطة والفائلة  
لإرادة الإنسان الطامعة لنفس أفضل ،  
مستعيناً بقدرته الغلة على السخرية من  
سلبيات الشخصية الإنسانية التي لا تهي  
المفارقة الحادة بين ما تصوره هذه الشخصية  
عن نفسها وما هي عليه بالفعل بأسلوب لم  
يسف يوماً إلى مستوى التهريج أو السخرية  
التي تعذب النفس لحساب عجزها عن  
الحركة ويمس الفأريه لسكره الحب  
الرواعي بإنسانية الإنسان في موقفه المتناقض  
الذي يثير السخرية المأساوية بقدر ما يثير  
مشاعر الرثاء والمشاركة .

ويطالعنا الباحث في الباب الثاني من  
رسالته وتحت عنوان الكوميديا الدائكة من  
خلال المسرح الكوميدي بخصائص هذا  
النوع من الكوميديا من خلال تحليله  
لمجموعة من المسرحيات : مسرح يعقوب  
صنوع ، ومسرح محمد تيمور ، ومسرح على



إن الكوميديا وهي تؤكد الوجه السافر  
للحياة تضخمه إلى درجة الاستحالة  
لتكشف عقم تلك الحياة وإفلاسها ،  
وتوضح ضرورة وحتمية إصلاح الطريق أمام  
تنظيم جديد للمجتمع أصيل ومعقول .  
وهنا يكمن المحتوى الثقيل للكوميديا

● ثم يعرض لنا الباحث ملاحم الكوميديا  
الدائكة في مسرح موليير . فيقول : « إن  
عبرية موليير تكمن في واقعية ملاحظاته  
وصحة تحليلاته . ونلمس ذلك بوضوح في  
ملامحة الجديدة ، كما نلمس تأمله العميق في  
الحياة ، إلى جانب عذوبة النكتة  
وطلاوتها . وطلعنا مسرحية « البخيل »  
كأصنقى وأروع نموذج لتلك المسرحية  
المتعددة الجوانب في نتاج موليير ،

إن « أرباجون » بخيل موليير يخيل أصلاً  
يحبها يخله ولا يمله ، كما أنه يخيل ساذج  
مغرق في سذاجته وفي يخله ينتفسها كما  
ينتفس الهواء ، حتى أنه ليجعل أبسط أمور  
المنطق أو البلاغة في القول . يقول له  
« قاله » مؤنباً : إن على الإنسان أن يأكل  
ليعيش ، لا أن يعيش ليأكل ، فيندعش  
كالطفل لهذه الحكمة البليغة الواضحة ،  
ولا يكاد يفهمها .

على أن « أرباجون » يبدو لنا من جهة  
ثانية ثرياً كبيراً ، ودنياً نبيلاً مرموقاً يحاول  
رغم كل شيء أن يحفظ بمكانته في السخى ،  
فيستخدم من أجل ذلك وكلاء على أمور  
أبيه ، ورئيسة خدم ، وحشود ،

المسرحية والأدبية المتعارف عليها وجعلوها  
ذات طبيعة خاصة إن الكوميديا بإمكانها  
الا تقل حزناً عن التراجيديا . فالتراجيديا  
تبين لماذا يتحتم هلاك الأبطال السليين  
تحدث عنهم ، ونجعلنا نسردك في نفس  
السوق أنه على الرغم من جسامته  
التضحيات ، فإنها لا تنجب عبثاً ما دامت  
تبدل في سبيل غرض نبيل كما في مأساة  
« عطل » .

وقد تكون الكوميديا في أدب الواقعية  
والانتقادية ليست أقل حزناً من التراجيديا  
ذلك لأن الكوميديا تكشف عن لا معقولة  
الحياة التي تعرضها ، والظروف البشعة التي  
تعيشها هذه الطائفة التي داستها الحياة .  
فإذا كان للكوميديا أن تكون دائكة تماماً مثل  
التراجيديا فما هي إذن تلك الخاصية التي  
تطابق التطور في التراجيديا ؟



الكسار، مسرح نجيب الريحاني. ويذكر أن المسرح المصري وُجد قبل الحرب العالمية الثانية وكان له أهمية كبرى في تصوير الحقيقة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية آنذاك. وقدم المسرحية الكوميدية وأيضاً المسرحية الميلودرامية: إن يعقوب صنوع ومحمد تيمور والكسار والريحاني أسهموا في النهضة بطن المسرحية الكوميدية الانتقادية التي مهدت السبيل للكوميديا المصرية المعاصرة (الكوميديا الدائكة).

كما أن تركيب المسرحية الميلودرامية فيها جعلها تشارك أيضاً في توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية في هذا المجتمع كما نرى عند عباس حلام، وأنطون يزبك ومحمد تيمور، وكذلك في الحاضر عند فتحي رضوان ويوسف إدريس وحدهما.

إن الانطباع المترسب عن مشاهدة هذه المسرحيات الميلودرامية يؤكد أنها تُعد بمثابة سخرية مسرة من أوضاع اجتماعية، أو أخلاقية كما في «الحاية» - أو سياسية كما في مسرحية «شقة للإيجار» لفتحي رضوان.

لقد كان لهذه المسرحيات الميلودرامية والمسرحيات الكوميدية الفضل في تطوير الواقع المصري وبمث الكوميديا المصرية (الكوميديا الدائكة) المعاصرة وجاءت هذه الكوميديا الدائكة في أسلوب شجري مثل مسرحيات الشقراوى الشعبية أو في شكل تحقيق درامي مثل مسرحيات سعد الدين وهبه ونعمان عاشور، أو أسلوب رمزي لا معنوي مثل مسرحية «باطلع الشجرة» لتوفيق الحكيم، ومسرحية مسالير ليل لصالح عبد الصبور.

● المسرح الكوميدي: إن إنجاز صنوع في حقل الكوميديا هو أقوى ما قدم لنا، وأكثر إنفاذاً، ورغم ذلك فإن ما فعله في مجال تقليد الكوميديا الأوروبية ليس بلا قيمة. ولقد كانت مسرحيته «الأميرة الاسكندرانية» متأثرة بالمسرح الأوروبي وخصوصاً مسرح «موليير» في مسرحيته «البرجوازي النبيل» وجورج راندن - وأستخدمها في مسرحيته الأميرة الاسكندرانية بعد أن أجرى تعديلاً واحداً فيه حيث جعل الزوجة مريم وهي التي تتمتع بطقه النبلاء ويحمل الزوج إبراهيم بساند رغبة ابنته عديلة في الزواج من حبيبها

يوسف التاجر الصغير الذي لا يعجب الأم لأنه ليس نبيلاً.

ثم استخدم صنوع الحيلة التكررية ذاتها التي استخدمها موليير ليحمل الأم على الرضا بزواج الحبيبين. والسمة الفكاهية في المسرحية هي بمثابة سخرية مرة من العادات والتقاليد الاجتماعية التي لا مبررها.

لقد ألف صنوع اثنين وثلاثين مسرحية أغلبها تصوير للواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه مصر على أيامهم. ولقد بعض مظاهر التخلف والظلم الاجتماعي في تلك الأيام. لقد تخصص يعقوب صنوع في الكوميديا ولا سيما «الساترية» التي طرح فيها مشكلة تفاوت الطبقات الاجتماعية ويهاجم فيها الاقتصاد الأجنبي الدخيل على البلاد كما يسخر من عكازة بعض المصريين للأجانب. فهو رائد المسرح المصري في النقد الاجتماعي والسياسي الذي سار عليه محمد عثمان جلال في التعبير عن أصول عليية. وهي نفس الطريقة التي سلكها بدع بخيري ونجيب الريحاني.

ويمكن إذا ما تتبعنا أصول الكوميديا في المسرح المصري عند الرواد «صنوع وتيمور والكسار والريحاني» لوجدنا أساساً فيها قوماً نسج على منواله من تابع رسالة المسرح الكوميدي، التي تسخر من الأوضاع الاجتماعية وسياسية كل ذلك إدى إلى ظهور المسرحية الكوميديا الدائكة التي تجلت واضحة على يد كبار كتاب المسرح المصري، كما سنرى.

وفي الباب الثالث من الرسالة نجد تحديداً للإطار الفني الذي قلعت من خلاله الكوميديا الدائكة وفيها المسرح الشرقي عند صلاح عبد الصبور الذي يقوم على النقد الاجتماعي والسياسي. في مأساة الحلاج وبعد أن يموت للملك والفتي مهران ومسرحية الشقراوى في مسرحيته الحسين ثائراً والحسين شهيداً.

إن مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور يتجلى فيها طابع الكوميديا رغم ما تحمله من حزن ومأساة وهي مسرحية تذكرنا بقول «جارسيا لوركا» الذي يتحدث عن الدموع والضحك قائلاً: إذا احتار المخرج بين الضحك والبكاء في مشاهد مسرحية فإن هذا هو عين النجاح الذي أنشده من الكتابة للمسرح. إن مأساة الحلاج التي تتطوى

على سخرية مريزة هي مأساة الإنسان الذي تكبد الكثير من الأهوال في سبيل العلم فتصدى له السلطة الحاكمة وتريد له التدمير والفتنة عقاباً له على ما اقترف من جرم يمثل في إستخدامه العلم من أجل تخليص الإنسان من وبيلات الحياة. إنه واقع إجتماعي أسود. أنه عصر صلاح عبد الصبور الذي كُتم الخوف من السلطة فيه أفواه المعتلاء.

ونرى عند الشقراوى في «الفتي مهران» سخرية لأذلة للمجتمع الذي انحرف فيه الناس إلى عبادة المادة والسعي وراء تحصيل المادة تاركين الشرفاء أمثال مهران يحملون وحدهم أواء الإصلاح. فهي مسرحية مليئة بهجاء العصر والتقية الحادة عليه وهي مليئة بالتعبير عن الأسى والمخاوف الكبيرة. لأن ذلك الفتى مهران الشاهر صاحب النفس الحساسة الرقيقة يحس بانكماس الواقع القاسم نفسه فيتأثر ويترنح حتى أصمعه.

وفي مسرحية الشقراوى الحسين ثائراً والحسين شهيداً يتجلى الحس الساهر رغم ما فيها من حزن ومأساوية. إن لا معنوية الحياة التي يعرضها الحسين تبحث على السخرية المزوجة بمرارة الإحساس بواقع الذي أصبح ظل الخوف سلطاناً للظلم واستغنى الإنسان بتفرواه بعيداً... وهكذا بين الشقراوى في حس ساخر مرير على لسان الحسين -رضى الله عنه- صورة دقيقة لذلك العصر المتآكل في قمة عصر بطلت فيه أحكام الشارع وأصبح للزيف وللجهنم دولة. وصارت الحكمة تتخذ معنوا من الإذعان. وعلا الزور وأعراف النبالة وأصبح للإرهاب سلطان على النفس الأبية. ليس في هذا من تناقض يبحث على السخرية المريرة التي تكشف عن نفسها؟

## المسرح الفكري الرمزي المعاصر :

ونرى هذا الجهد واضحاً عند توفيق الحكيم في «براكسا» أو مشكلة الحكم. والسلطان الحائر، ورحلة ططار، وشمس النهار وقمر الزمان. إن مسرحية «براكسا» التي تصور علاقة الحاكم بالحكماء بالحكماء قد طوره الحكيم مزاجاً إليه بما عرف باسم الكوميديا الدائكة فظهرت في شكل واضح في مسرحية السلطان الحائر الذي مزج فيه الحكيم بين الرمز والواقع فأخرج لنا الواقعية



الرمزية . التي تجمع بين الرمز وخلوه وواقع الحياة ومشاكل الحياة الحية النابضة . وترى لنا في بعض المشاهد من مسرحية شمس وقمر صورة ساخرة لأفكار متباينة فنجد أن القيم تاهت وسط زحام المادية فسحبت العقول من أصحاب العقول الضعيفة . . وتسرب إلى نفس المتفرج ضحكات هائلة مبهتها سوء الفهم الذي بدا في بعض مواقف وأحداث المسرحية .

• ونرى في مسرح اللاعقول عند الحكيم في مسرحيته باطالع الشجرة . وصلاح عبد الصبور مسافر ليل - فمسرحية الحكيم تجعل المتفرج يضحك بشكل هائى متأمل في شكل سخيفة مشوبة بالمرارة نتيجة هذا التناقض الدرامى الذى تبنى عليه المسرحية في الوعى بالعجز والورقة في الحركة في قسوة مشلولة تتردد أصداؤها هال الحسية من أول المسرحية إلى آخرها .

وفي مسافر ليل كتب عبد العصور الكوميديا السوداء وكان مسرح اللاعقول قد بدأ يشكل تياراً فكراً داخل الحركة المسرحية المصرية على مستوى العرض والتقدم معاً . ومسرحية مسافر ليل كوميديا تنهت بمأساة ولذا فهي تنتمى حتى التصنيف الفنى إلى الكوميديا الدائكة . فحين نلمع فيها كوميديا اللون القائم الذى يعبروه لنا صلاح عبد الصبور من خلال النص المسرحى متقدماً بذلك الأوضاع الاجتماعية ، والسياسية التى آلت إليها البلاد عقب نكسة ١٩٦٧ ونلمس الحس الساخر المرير في مسرح عبد العصور من خلال سيطرة عامل التذاكر على الركاب الذى يمارس الفهر عليه .

وفي الباب الرابع ونحت عنوان المسرح الواقعى والنقد الاجتماعى والسياسى من خلال الكوميديا الدائكة . ونرى صراع الطبقات في مسرحية « ملك القطن » لـيوسف إدريس تصور قضية الصراع الطبقي وأتلاك الأرض والتصرف فيها ، ومنعها للفلاح عن طريق مالك هذه الأرض الذى يتميز بوضع طبقي إقطاعي . ونرى الكوميديا الدائكة تسيطر على معظم مشاهد المسرحية من خلال استغلال الإقطاعيين للفلاحين البسطاء . فالسياسي ذلك الرجل الإقطاعي الذى يستغنى قمحاًوى من ظلمه يظلمنا على مدى استغلال الإقطاعيين وظلمهم للفلاحين

الضعفاء وكل هذا يأتى في إطار كوميديى ساخر عرّوج بالمأسى الحزبية .

وفي مسرحية « السبسة » لسعد الدين وجهه تنق أمام مأساة شعبنا في المجتمع القديم قبل الثورة ، حيث وقع الناس في قبضة البرؤس واليأس ، وحيث وقع المجتمع كله في قبضة ساطلة لا هم لها الاستغلال الناس والعبيث بهم . وللمسرحية تلقى الضوء على حقيقة الطوفان الذى ملا حياة الناس في مجتمعنا القديم بالمهموم والأحزان . ولا شك أن النص يكشف عن أمور تثير الضحك ، ولكنه الضحك الذى يرقى إلى مرتبة الإحساس الصادق بالمأسا . ولكن هذا الضحك لا ينسى للمشاهدين تلك المأساة التى تبرز جليلة من خلال النص ، وهى مأساة السوانق الفاسد للمجتمع القديم . إن سعد الدين وجهه يمتاز بخصوصية حامت الفكاهية وخصوصاً عندما تقتزن هذه الحامسة الفكاهية بالتعبير عن قضية إنسانية عميقة كما حدث في السبسة التى تضعنا أمام مسرحية شعبية صادقة تجمع بين تصوير مأساة الواقع الفاسد وبين روح السخرية الحلوة النابضة التى تميز شعبنا وتعتبر ميزة أصيلة فيه .

وفي مسرحية « الوالد » يخالجنا بعد الدين ومية واقع حياة جمهورنا في ظل العهد الملكى البائد حيث كان الفساد مشتراً ، وأهدرت كرامة القانون وبعيت إرضاء لحاشية الملك وسعدلة . وأصبح عثاوا السلطة في مراكز الأرياف التى تقع بها نقاشات ملكية لا هم لهم إلا إرضاء جلالته وأتباعه ، واعتبار الشعب مجرد بقره حلوب لا يصح لها أن تشكو أو تيجرم . وقد جسد المؤلف هذه السلطة الفاسدة في شخص سامور المركز الجعجاء النافه الذى لا هم له إلا إرضاء ناظر الخاصة وتلفيق نصاصار الملك الذين لا يتنازلون عن أرضهم لتضيم للتشيتش أو عمال الزراعة المساكين الذين لا يتنازلون أبجرهم من التشيتش وإذا طلبوا به ساهقم العملة بالاتفاق مع حضرة المأمور إلى المركز فيقيدون بالخيل مسوقين سوق الأغنام . ولا شك أن النص يستهوى المتفرج إلى الضحك الذى يتولد نتيجة لنجاح هذه المشاهد التى تصور حياة القرية المصرية وما فيها من شخصيات ترتبط بعلاقات وصراعات طبقية عرّوجة بالخزن والكآبة .

إن كثيراً من مواقف المسرحية رغم أنها مضحكة فإننا نجدتها تضحج بروح المأساة وهذا ما تبين لنا من خلال مواقف العملة والمأمور اللذين سمحت لها القوانين المتعنتة بالتلاعب في القوانين فأخذوا يصرفان أمور القرية على هواهما مستغلين تلك القوانين فى عارسة الفساد الذى يبيع لئلا هذا العملة أن يضغط على الفلاحين مستغلاً قوانين القرعة العسكرية في الوصول إلى أهدافه المادية .

وتبرز ملامح الكوميديا الدائكة من خلال تأثير كل شخصية تجاه الأخرى ، في مسرحية الناس اللئى تحت « لنعمان عاشور . فالمسرحية تصور التغيرات الاجتماعية التى أحدثها ثورة ١٩٥٢ في البناء الطبقي لمجتمعنا وأخلاق كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث . وهنا يتناول مجتمع الناس اللئى تحت من خلال مرحلة من التحول الاجتماعى التى تؤثر على مصر أبطله الذين يحاولون - كل على حسب طبيعة تفكيره - أن يجعل كل التحول في صالحه . ويركز الكاتب على الشخصية التى تتمثل فيها بحكم ظروفها الاجتماعية كل متناقضات للمجتمع لتكون أكثر دلالة عليه .

وفي خاتمة الرسالة نجد الباحث يلخص لنا أهم ما توصلت إليه الدراسة ومنها أن الكوميديا الدائكة تلقى استمساكاً كبيراً من جمهور المسرح المصرى الحديث والمعاصر والسبب هو أنه جمهور ضاحك بطبعه لا يميل إلى المأسى والأحزان بل إنه يحاول أن يخفى أحزانه ومأساه خلف تمييراته الضاحكة .

لقد وجد مشاهير كتاب المسرح الحديث في اللون من التعبير الدرامى الجديد وسيلة جيدة لمعالجة الكثير من القضايا الإنسانية معالجة فنية ناجحة . فالدراما هى البناء الذى يتكون من تريباط العلاقات الإنسانية بين شخصوها ، ومشاهديها وهذا التريباط قد تعددت ألوانه بلون واحد . فالعلاقات الإنسانية الحديثة أصبحت تتطور في مجتمعات مركبة ومعقدة لا سبيل إلى تين أبعادها وحدود طابعها إلا بتصويرها التصوير الصادق الذى يعبر عن حقيقتها وهذا ما فعلته الكوميديا الدائكة .

في نهاية المناقشة منحت اللجنة الباحث درجة الماجستير بتقدير ممتاز



## استراتيجية التشخيص في النص المسرحي

عواد على

### ● أهمية الشخصية

يؤكد بعض الحلق نقاد ودارسي المسرح ، باستثناء أرسطو ووليم آرشي ، على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة ، أو الحبكة ، أو الموضع ، وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية ، وأن المسرحيات التي تتولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف والأحداث . والأمثلة كثيرة وعلى سبيل المثال : مسرحيات سولفوكليس ، ويسوبريسليس ، وشكسبير ، وسوليبر ، وميتلدنبرج ، ونشيفسوف ، وبريخت ، وأتوني ... الخ وقد ذهب بعض النقاد إلى أن عظمة شكسبير لا ترجع إلى عهده مسرحياته ، أو إلى أصالتها لموضوعاتها مأخوذة من أوقية بامدة ، وهي في كثير من الأحيان مسرحيات ميتة البقاء ، لكن شكسبير لا نظير له بين كتاب المسرح جميعا بوصفه خلافاً للشخصيات التي تجلب كأنها خلوقات بشرية حقيقية حياة تثير حولها المناقشات الحامية .

والأمر الذي لا يخفى عليه أنثان إن عملية خلق الشخصيات السامعية التي تنشأ عنها المسرحية ، عملية إبداعية معقدة ، فهي تحتاج إلى موهبة

وخبرة وثقافة واسعة ، ولا يمكن تلخيصها ، وصل حد قول جولوردي « إن مسألة خلق الشخصية برمتها مسألة غامضة ، بل لعملها أشد غموضاً ، والثروة عند الشخص الذي يخلق الشخصية منها عند أولئك الذين يتصورون ، أو يكتسبون وهم يشاهدون خلق الشخصية ، أنها عملية لا ضابط لها ولا مرجع ترجع إليها إليه ... عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى النصوص والمستندات ... كما أنها تستعصي على التصريف الدقيق المضبوط .

إن الكاتب المسرحي بوصفه خالفاً لنماذج درامية يحتاج إلى أن يتقل نفسه من وجهة نظر الراوي إلى الموقف الحقيقي لكل نماذجها ، وأن يجعل المواقف تصاعد أمام عين المتلقي بدلاً من أن يصفا لهم ، وأن يندمجها تتصور دون عشاء . وفي التحليل الأخير إن هذا لا يمكن أن يعلم ، أن المر فطري عقلته التجريبية سواء كانت تجربة الحيلة ، أو تجربة الكتابة أو تجربة فهم أعمال الكاتب الآخرين .

### ● نمو الشخصية

يقول أوسكار وايلد « إن الشيء الوحيد الذي يعرفه

الإنسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية هو أنها تتحول وتتبذل . والنظم التي تفشل هي التي تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية وليس على نموها وتطورها ،

ومن هنا فإن استراتيجية التشخيص الدرامي تفرض على الكاتب المسرحي الالتزام بمقولة التغير وغو الكائن الإنسان . فالشخصية لا بد أن يتأهبها تغير أساسي وهي تدخل في سلسلة من المواقف والصراعات والأزمات . وقد يكون هذا التغير أو النمو غير واضح على المستوى السطحي ، إلا أنه يمكن اكتشافه من خلال استقرار علاقة الشخصية بما يحيطها من شخصيات ، وبما يعقل في داخلها من مشاعر وأحاسيس وانفعالات .

وكما يقول لاجوس أجي ، إن كل شخصية يخلقها الكاتب المسرحي لابد أن تشمل ، في صميمها ، على بدور شوها المستقل ، مادام لها مدى واسع من المزاج الإنسان ، وتراكبها التي لا نهاية لها لقواها . ولا توجد شخصية رجل أو امرأة ثابتة ، وغير قابلة للتغير ، وإذا ما وجد مثل هذا الثبات فإنه يتم عن معاداة الطبيعة الدرامية ، وتستطيع في الشخص ، وضف في موهبة الكاتب . ولو أخذنا شخصية ( ثورا ) بطل مسرحية ( بيت الدمية ) لأين لوجدنا أنها ميتة على استراتيجية التغير المستمر في بقائها ، فهي في بداية المسرحية « لعبة لا عقل لها » لزوجها حائر ، يصبح فيها بعد في تخرج كامل .

### ● أنواع الشخصيات

يكشف التراث المسرحي المعلن عن أنواع مختلفة من الشخصيات التي رسمها الكاتب المسرحيون ، كما حددها النقد الحديث :

١ - الشخصية المركزية ، أو اللدورة ، أو السوفورية ، وهي الشخصية ذات المصق السايكولوجي التي تنفرد عن

سائر الشخصيات بأرائها ومشاعرها ومواقفها وقوة تأثيرها في مسار الفصل الدراسي كشخصيات هامة وساكبت ونورا ... وغيرها .

٢ - الشخصية النمطية أو التوجية ، وهي الشخصية التي لها وجه واحد يعطي مظهرًا واحدًا ، ويمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد ، وتتجلى فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها . مثل هذه الشخصية إباناً لا تتميز بوجود منفرد داخل هذا الاتجاه ، وتظل مخنطة بسماتها النمطية دون أن تنمو أو تتطور كما يحدث للشخصية الفردية .

### ٣ - الشخصية

الكاركاتورية ، أو المكررة ، وهي الشخصية التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامح الجسدية ، أو النفسية ، أو الخلقية ، مهماً بذلك كثيراً من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية بدونها كياناً مقفلاً غير مقنع . وتستند الشخصية المكررة في الغالب على أفكار غير أصيلة تدور حول السلاسل البشرية ، كشخصية البخيل مثلاً .

ويكمن القبول ، من خلال استقرار النصوص المسرحية بدأت من اليونان وحتى الآن ، أن الشخص النمطي أكثر بكثير من الشخصيات الفردية ، كما لا يمكن تصور شخصية تمثل النوع تماماً ، ولا تمثل الفرد أبداً ، أو تصور فرد لا يمثل النوع أبداً حسب رأي ميليت ويتلي وقمة تقسيم آخر وضعه الناقد الكندي البارز ( تورتوب فراي ) ، في ضوء نظرية المتشاكس إلى الشخصيات ، يشير إلى أربعة مستويات في البحث .

وكان أرسطو ، قد حدد ، قبل هذا ، نموذجين من الشخصيات المناسبة في ضوء علاقتها بالكوارث التي تجري لها !





## ستاناسلافسكى بعد نصف قرن

محمد مهدى قناوى

نظريته هو ما يفيد اكتشافه اليوم  
والذى يشبه المثل المعاصر الذى  
عرف كيف يبنى له أسسه  
المبداً الكينى، مستبشراً أثناء  
وفاة العميقة ومعتسداً على  
أدواره الجميلة ومتجاوزاً هذا  
الوجود للزوج، هذا التوازن  
من الحياة والتضيق الدرامى الذى  
يحكم عمل الفن .

مناقشات حول منهج  
ستاناسلافسكى

١ - بيتر ستين (الماتيسا  
الاحادية) .

( منهجه حيله من أجل نحو  
الأسرار والجروح التى يخلفها  
الإخراج ) .

الرجل الذى كان أول من  
نظف ( إسطل أوبجاس ) الذى  
هو المسرح كان يدهى  
ستاناسلافسكى إذ يحدث كل  
شعرين أو خمسة وشعرين عاماً  
أن يبرز رجل يتناول مشاكل في  
صميمها ، ليعد لاحظ  
ستاناسلافسكى هذه الثنائية التى  
تجمل من المسرح وسيلة للمعرفة  
والتسلية في آن واحد ، ثم  
شاهد أننا لم نستطع أن نفهم هذا  
الدين الذى يطلق بـفن بيرت  
باليد والويله والسباحة ومع  
ذلك فهو فلسفه - شيء غلط  
يتبع الأشياء الأكاديمية ونحن  
والأشياء الأكثر سمواً عن  
جدره . كل هذا سبق وجوده  
عند شكسبير في مسرح الأعداء  
الذى يصل في مونولوج هاملت  
إلى دوحه الوعى بالذات وإلى  
الاستجداء بعالم حيث الحقيقة فيه  
تتأمل ضد الكذب .

في مطلع هذا القرن طور  
ستاناسلافسكى منهجه الذى  
يتعارض مع السوى الرديء  
التهافت للممثل الحادى : فبهذا  
من دراسته لتشيكوف أدخل  
ضرورة الجنسية والسياسه  
والأخلاق . وكل كل ذلك فقد  
تعلمنا مع ليس مجرد أن تلك  
وتشرجه طلاس المشهد  
السرعى .

- وهو اتجاه يتولى بغضه  
وطيش على الأتقين والشيوخ

ما عرفنا أن كتب  
ستاناسلافسكى قد ترجمت إلى  
العربية في مصر منذ وقت طويل  
في أواخر الخمسينات ( حياى في  
الفن ١٩٥٩ ) وإعداد المثل  
١٩٦٠ . وقد ترجمها في هذه  
الفترة دريق غنية ، بجانب  
ذلك فإن عدداً لا بأس من  
المترجمين المصريين كان تكتبهم  
المسرحى لفترة من الزمن داخل  
الاتحاد السوفيتى والدول  
الاشتراكية .

هذه التشرجات وهذا  
الاحتشاك بشراى  
ستاناسلافسكى واكب زمينا  
التشرجات الفرنسية مكتبة في  
لرسا ، ترى ماذا سوف تكون  
رؤية المترجمين المصريين أو  
غيرهم من الأفارقة في تأخير  
ستاناسلافسكى في المسرح في  
بلادهم ، أكيد الأجابة لن تكون  
واحدة فالسياق الشفائى  
والخضارى سوف يرفض بالقطع  
إجابته الموضوعية . وفيجب هذا  
الشهادات الأفرقية يرفض علينا  
أن يجاول من حين لآخر أن تقيم  
تجاربه المسرحية والتأثيرات  
الوافدة عليه وما تركته من  
بصمت في حياته المسرحية  
والإضاح جهد الكثيرين كأننا  
نسير في قطار لا عجلات له وكأننا  
أولئك البشر الذين ضاعت منهم  
الذاكرة .

وبهذه المناسبة وبجهد جريء  
( ليريسبون ) الفرنسية إلى ثمان  
من المترجمين الذين شاركوا في  
هذا المقرر السؤال التالي ( في  
بلادكم وفي مجتمعاتكم كمدير  
للممثلين - ما هو الدور الذى  
لعبه ستاناسلافسكى ؟ )

الاجابات التى تم الحصول  
عليها تمسك إلى حد كبير المتأخر  
العالم الذى ساد جو المثاليات -  
أى الحاجة الملحة إلى إعادة رؤيته  
من جديد بعد مضي خمسين عاماً  
وفاته . أو كما يقول جيان  
بيرتيودا في نهاية المقال الذى  
كتبه على نفس الجريدة ونص  
للمناسبة : « إن هذا  
الستاناسلافسكى الموزع على  
حدود حقيقتين تاريخيتين وبين

عن الدور الذى لعبه في بلادهم  
وكيف تم حرقه . صورة خلال  
الثورة الثاقبة ، كما أقيم عرض  
لشراى حركات الصور  
( بريجكتورات ) لتوضيح المسار  
الذى مضى فيه إثنان من تلاميذه  
ومروءه ما ( ميخائيل تشيكوف )  
( ماريا كيتل ) واللذين بدوياً  
كان من المحتمل أن يفقد ميراث  
ستاناسلافسكى قيمته .

كان الولد الأمريكى له  
اعتباره وشغله إذ تكون من  
( سيدن بولاك ) ، ( روبرت  
لويس ) و ( ستيلاندس ) و  
( جاك جارلين ) و  
( سوزان ) (بهـ ستراسبوج )  
وقد ساهموا في توضيح ميلاه  
جماعه المسرح التى تكونت إثر  
المسولة التى قام بها  
ستاناسلافسكى في أمريكا مع  
مسرحه المسمى ( مسرح الفن )  
وكيف أسهمت هذه الجولة في  
إقامة ( ستروين الممثل الشهير )  
وماذا بقى منه حتى الآن ؟

ومن الاتحاد السوفيتى كان  
( أنا تولى سيبيلانكى ) ، ( أنا  
تولو فاسيليف ) ، ( نكاليا  
كربولا ) الذين مضوا بتاريخ  
تجربته وتحمله نفسه وطرح  
مفاهيمه المسرحية في سياق تختلف  
كثيراً عن ( الموهب ) التى  
حكمت نهائيه في الفترة  
الستالينية .

مثل المؤثر جميع قارات العالم  
بامتتاته القارة الأفريقية التى  
غابت تماماً من هذه النظاهرة  
الثقافية وزن الموهب لسانا من  
أسباب هذا الغياب خصوصاً إذا

في الفترة من ٢ - ٦ نوفمبر  
١٩٨٨ احتفل العالم المسرحى  
بمرور خمسين عاماً على ولادة  
كوتستانتين ستاناسلافسكى  
عنوان قرن « ستاناسلافسكى »  
نظم مركز جورج بومبيدو الثقافي  
في باريس بالهوازي مع مركز  
العمل الثقافي بـسوتريال ،  
وعبادة من ( ليف بوديان  
والفيلر لوميروز ) أسبوعها  
تقانياً كان الهدف من ليس مجرد  
التكريم العالى لهذا الرائد  
المسرحى الذى قلب معطيات  
الممثل المسرحى وأقام قانون  
للممثل الحديث ، ولكن إلى  
جانب ذلك كان طموح الندوات  
التي أقيمت في هذه الفترة هو  
تحديد دوره ومساحة تأثيره ،  
العالم بأسره ونص المآزق التى  
أدت إليها حياته والتعرجات التى  
أنصت إليها عائلات وتجارب  
تكميله - أى باختصار « إزاول  
من نصب الدوحا وإصلا إلى  
مستوى الإنسان الذى كان دوماً  
في حالة بحث مستمره  
بالتناقضات .

شهد هذا اللقاء الثقافي شهود  
مباشرون وغير مباشرين ،  
غريجون ومثلون ، ومؤرخون  
وأستاذة للمسرح وملا يقل من  
مائة من المدهون الذين مثوا  
إلى عشر بلدًا برازيليون  
وسويديون ، وفنلنديون  
ويابانيون وبولنديون محدثوا  
وأرغوا لسيطرة  
( ستاناسلافسكى ) على المسرح  
في بلادهم ، كما تحدث الصينيون

الروحانيين - المسيح  
ستانسلافسكي .

— ومثل هؤلاء ينجون على الاعتقاد بشكل تصفي أن حقيقة التعبير المثل يمكن أن تولد من الأشياء والملايين وكل شيء مساعد ( إكسبور ) . ولأن ستانسلافسكي الذي كان مثلاً قبل أن يكون خرجاً ومثلاً وبمثال مثلاً . ولأنه اعتبر الإخراج أصل درجات اللون المسرحي ، فإنه اجتهد على أن يصح بدقة متناهية كل آثار الإخراج .

ستانسلافسكي هو حيلة وسيلة من أجل إزاحة كل التدوير والجروج التي يخلفها وراءه خرج ما . وبذلك يستطيع الممثل أن يصبح بنفسه خرجاً لتخلعه الإبداعي ولا سيما أنه لا يلقى أو يهاكس طاقته وأن يكون لديه حس بأن أداء الممثل يبقى بشكل هائل حتى يتمكن نجمه وتتيه ... هذا هو درس ستانسلافسكي .

٢ - بيتر سيلر ( الولايات المتحدة )  
( ممثل الاستوديو . ممثل مزعوم )

من عادة النظافة الأمريكية أن تكون دائماً حصيداً ما تستوره ، وتأثير ستانسلافسكي هي فؤاد حتى هذه الحيات التي نحن دائماً قادرون عليها ، فاستوديوهنا وواقعنا ومنهج في ستراسبورج وواقعنا هوليود المزعومة ، كل ذلك لا يمثل إلا القليل من القائمة ... إيهام مدون .

ستانسلافسكي قبل كل شيء شكلي عظيم من التعبير . . منهجه مؤسس على البحث في الحياة الداخلية وكما في تدريباته حيث كان يطلب من تلاميذه الممثلين أن يمتكوا خلال ساعة من الزمن واثقين لا يتحركون ، متصفين الواحد منهم عن الآخر . وخلال هذا الوقت كان يصف لهم حركة مرور السيارات كان على الطلبة أن يعاينوا

أوضاع أجسامهم بما كان يسمونه . وزد على ذلك اعتقاداً كان لا يقادر قرأه — فهم بحق أهمية الجسم الإنسان وفكراته التصيرية الكامنة . كتاباته الأخيرة هي الأكثر إثارة لاهتمامنا لأن تعرفها أبداً على وجه الاحتمال قليل كل شيء النظامان الكبيران للرقابة والخطر ( أي السوفيتي والأمريكي ) يبدوان متقنين ، فمن جهة هناك سام جولدوين وستاين من جهة أخرى — طبعان لواقعة مزعومة ستانسلافسكي الذي نعرفه ليس إلا طبعاً رسمياً تحت المواقفة عليها من قبل هوليوود ورقابة ستاين الذين انتخبوا ضماً ومجهوداً لها .

٣ - جان بير غسان ( فرنسا )  
( رواية مع مولير عرفة )

رغم كنت مثل ميرو جوردان تعاملت مع ستانسلافسكي دون أن أصره ، فمن الأكيد أنه في فرنسا بقي من الصعب دراسته لأن الوثائق نادرة والتجربات مشكوك فيها ، عندما كنت مثلاً كان مرجعي ميروولد ، ومع شرو عملاً حول مفهوم المسافة الريفي الذي يخلطها الممثل بالنسبة للشخصية التي يمثلها ، وأحد النصوص الذي جعلني أكثر تفكيراً وتأملًا كان نصاً لبريخت حول ستانسلافسكي . وفي فترة تالية عدلت مع « بروك » لبييرن هو اتجاهه المباشر مع شكسبير وميراثه الاستلافي — هذه عناصر لتكوين قديم شكلت في سلاحا ودعاه في أفكر فيه فقط ، كان لدى أوراق رابحة ، لقد كنت أحاول أنا والمتلون أن أجده شاعرية للوفاً ولألا تعيد اكتشاف الأعمال من طريقة نسق إخراجي أو نسق معين لأداء الممثل فهذا ما اتفقت حملاً من أعمال شكسبير فقد درسنا ستانسلافسكي — في المقابل روايته مع مولير عرفة وملوية ونظامه لا يستطيع أن يغطي كل شيء — اليوم أتذكر في نظرية

للممثل لكن في حقيبة ستانسلافسكي كان ذلك شيئاً ضرورياً . وكنتل فنان عظيم فإن مدوناته وملاحظاته وعلاقته بالعمل أكثر ثراء من نظريته لكل فنان لديه استنتاجات يائسة لقواعده الخاصة التي هي حركة الحياة ذاتها .

٤ - أنسا تولي فاسيليف ( الاتحاد السوفيتي )  
( حتى تتعلم العموم يجب أن نسبح من جديد )

في الحقيقة كل نسق يمثل مجموعة من المصارف حول موضوع ما ونسق ستانسلافسكي يتلخص في كلمة « الحدث » وبعبارة تكون أصراراً في التصرف . ستانسلافسكي كان عبقرياً مسرحية شديد للمرح صرحاً مماثلاً لذلك الذي شيد ماتيلدي في الكهبة . . كل المعطيات كانت موجودة ولكنه قام بتصفيتها وضمها داخل نسق وهذا شيء حاسم في حد ذاته ولكن في نفس الوقت يجب ألا ننسى أن النسق الذي ابتدعه ستانسلافسكي مطبوع مع عصره ، السؤالان الذين طرحهما ستانسلافسكي ( ماذا فعل ) وماذا أشعر ، يصوران الإنسان على وجه التحديد ، فالحدث يفضي بنا إلى المشاعر والحلم الداخلي والأمير ليس كذلك من خلال لعبة الأسئلة والأجوبة ذلك أننا يجب أن نعلم في الحدث لا أن نسبح ، وهذا السبب فإن مبادئه ستانسلافسكي تمت عبادتها وتقديسها بسهولة .

٥ - فرانسوا آشير ( لجزر )  
( منيع فرضته الدولة )

صليق ستانسلافسكي تُعسر من خلال خصوصيات البقاء الشاريفي في للجزر لفسق الحفصيات التالية ثم استزارا منيع ستانسلافسكي عند أي خرجون من الجزر دراساتهم من المعهد الفني وكونسرفتوار موسكو وتم تعييم بعد ذلك على رأس العديد من المسرح وبذلك

تم إستخدام ينداجوجيه للمثل تدريجياً داما لفترة طويلة . كان ذلك في البداية نائجا و ضمرا ، ولكن كل ذلك تمجد وتسر من خلال مصطلحات مفرضة وسجامة وتفكيرها ، وبمعج ستانسلافسكي تم فرضه وطبع الدوله ومن ثم الترويج به واستخدامه كترانس ضد كل المهرقات . وخلال عمليات التدعراطه ، طمغ الستينيات طغت سياسة المسرح أكثر حربه وبدأنا نكتشف المسرحيات التي تلاقي وراجا مثل دوليات أوربا الغربية . فاستمد ستانسلافسكي إلى الوراثة وفي الحفصية . الجين الجديد الذي أنتمى إليه قادم إحياء المسرح الجوزاوي بامتياز بذلك حل نفا معالنه ليسا بعد « بيرف » و « محاذة » و « جبر وتفسكي » و « لينش » و « ليس يمسو » و « كاتشور » و « ولسو » . . . . . آنذاك عندما كان عمل يدور حول تشيكوف استطعت أن أفصح في كثره ستانسلافسكي بلغة فهم . وكنل أبناء جبلي تخلفت من الأحكام المسبقة التي كانت لدينا ضد هذا المجدد المصطلح للمسرح .

٦ - ليف بروبين ( الاتحاد السوفيتي )

أنسا لا أستعمل المصطلح الاستلافي  
جاهد ستانسلافسكي طوال حياته أن يخرج كل ما هو حي وما هو رحي .

إذا كنا نبحث من الحياة داخل المسرح لآنا لا يجب لذلك أن نعمل لفظ حسب منهج ولكن من خلال التواصل معه ، لسوء الحظ فإن أولئك الذين يطالبون بإتباع ستانسلافسكي لا يقولون شيئا فيما يخص أعماله ولبلدك فهم في حاجة إلى عبادته . ميرموولد وستانسلافسكي امتد معهم ليسا يتعلق بفاهيم الكنان والتكريب ، إلى جلور المسرح

واكتشفوا قوانين معينة للحياة بخصوص تكوين المشهد على المسرح . أحب كثيرا قراءة ستانيسلافسكي . إصداق الممثل ، تمت كتابته بشكل سيء فهو عمل درجائتي فقد حاول أن يكون درجائيتيا وهو ساهم بكنه أثناء عمله . في المقابل أثناء « حياق في الفن » ومدوناته أثناء الإخراج تراه فيها بإستمرار يبحث عن حقيقة لم يتمكن من بلوغها وهذا شيء مثير وأخاذ ، ويضئ الطريقة فإنني ألتجيع تلاميذي على قراءة هذه الكتب غير أنني لا أستفيد المستلصل الاستانيسلافسكي .

٧ - جورجيو ستريليوي ( إيطاليا )

كنت تلميذا لبريخت وروجليه ، واعتبر نفس بشكل غير مباشر تلميذا ككيوي ولكني اعتصمت أيضا أنني حفيد لستانيسلافسكي . كل خرج جاء بعده يعمل في أمثاله دنيا له ، فهذا المعلم هو أساس الجميع ، عندما كنت أعمل مع « بريخت » كان يقول لنا يجب أن نبدأ مع ستانيسلافسكي - وسط ضباب عالم المسرح كنا نحاجون إلى نصارات لستانيسلافسكي كأن واحدنا من هذه النصارات فهو إشعاع مستمر لا ينطفئ . الأساس العام الذي أرواه يمكن أن لا نستطيع أن نضع نسخة أو علاقة مع الشخصيات التي يجب أن يظهرها على المسرح بدون الإراط أو نقصان في تجسدها أو في إقتلاع روحها عن نفسها .

دانها هي المعرفة بالذات والآخر التي تحكم باقي الأشياء لستانيسلافسكي بعلما أننا لا نستطيع أن نضع مسرحا خالصا إذ يجب علينا أن نتجاوز مع الأشياء التي تكون الشخصيات ، في نفس الوقت بعلما أن المسرح مجموع للأخرين ، إذ يوجد لديه نموذج من إضفاء الطابع الاجتماعي للمسرح ويظهر ذلك حتى قبل مجيء الثورة الروسية ويكفي أن نعيد قراءة مدوناته حول « سيات

الكروز » حتى نأخذ ذلك في الاعتبار وهنا يوجد التعليم الحقيقي الذي يتجاوز كل الشعارات الاستانيسلافسكية لأن الرجل كان ضحية لتمذهب ستانيسلافسكي وثمنا كان يرتبط ضحية لبريختية مماثلة ، والاكتشاف العظيم للمسرح المعاصر ستكون هي القدرة على لحم وضم تجريبي بريختي وستانيسلافسكي وهما تجربتان ليسا متعارضتين ولكلها متكاملتين . إنني لا أريد قراءة نظريته حول الممثل ولكني أعلمها لتلاميذي كالقالب لهم : نحن هنا من أجل أن نقص حكايات ونستطيع أن نقصها بطرق مختلفة وإحدى هذه الطرق هي منهج ستانيسلافسكي .

٧ - إيتوان فير « فرنسا »  
« جعل من الممثل فنانا وأهيا بعده التمثيل »

كنت ميمزا بعض الشيء لأنني قرأته في نصوصه الأصلية وبطريقة تعلمت الروسية عن طريق القراءة ، كنت ممثلا شابا يدرس الروسية ومفتوسا بستانيسلافسكي . ولما بعد كان أعمل مع الممثلين معكموا كلية ستانيسلافسكي وبشكل خاص بالتحول الأخير لفكره الذي كونه في مساء يوما مع حياته انقلابا ديكارتيا . أي « طريقة » الأحداث الجسمية البسيطة ، والتي كانت موضوع المقالة الأولى التي كتبته وفي المسرح الشعبي عام ١٩٥٣ . . . ماذا كان هدف ستانيسلافسكي ؟ كان ذلك أن يجعل الممثل فنانا وأهيا نفسه التمثيل التي يقدمها . نأخذ مثال لذلك طريقة العمل على التفتيد أنه يتضمن قراءة صحيحة وتصور كل عمل للشخصية التي يمثلها . كان ذلك في حد ذاته ثورة فلم بعد الممثلون مجرد مفكرين حزينين ثم يأتي بعد ذلك الانتال من طريقة التفتيد إلى « منهج الأحداث الجسمية البسيطة » الذي شكل تطور ديكارتي.

على سبيل المثال لقد عملت شخصيا وفق منهج الصفحة البيضاء لبيدا من أن نحكي للممثلين كل قصة ياجو نطلب منهم أن يذهبوا من الفتلة إلى الفتلة ب وهذا نوع من التكوين يرتبط بقراءة نصه ، وبدون تصور مسبق ، شيئا فشيئا يقود هذا العمل الجزئي الممثل إلى تحيل ما يتعلمون وإلى التناول عما يستعملون ، فلم يعمل لستانيسلافسكي تكتيكا من أجل تعليم التمثيل بل مثل تكتيكا من أجل الوصف الحي للتمثيل . ومن أجل هذا العمل اخترع قاموسا « مترجم إلى الفرنسية بشكل سيء » . هذا القاموس جزء منه مكون من اللغة الخاصة لكوايس الممثلين الروس في نهاية القرن التاسع عشر وأجزاء الأخر من القاموس العلمي لهذه الحقبة .

كان لب تفكير ستانيسلافسكي رفع الممثل إلى مرتبة الفنان والشاعر . والسؤال الذي طرحه - ماذا تفعل من جديد ؟ - كان من أجل النضال ضد الفتوية . وهنا يظهر التمثيل كفن إذ نترجل في يوما لكن في اليوم التالي نعمل وفق ذكرى الأسس ، فنخاض ونتقو وتنظم بشكل دقيق كما لو كنا نصنع لوحة .

كانت الفارقة الأساسية التي يقع فيها الممثل عند ستانيسلافسكي هي كيف عند للمرء أن يذا إن كان متعبا ؟ ( جملة أساسية في كل كتاباته ) وأيضا وبشكل أساسي : كيف يمكن لرء ما أن يمثل دور ريتشارد الثالث إذا لم يكن قد اختار شخصا ما . فلذلك لا يستطيع أن يمثل دور ريتشارد الثالث إذا لم يجد في ذاته تشابها معه في ما فيه ولا يجد ذلك بمجرد دراسة مؤامرات وكليشيات تصور من خلالها شخصية للجسم . . . فني الطغولة في يوما ما كنت أعمل مع حيوان ما وأجبره بشكل ساوي « ترى هنا ناسي والقائه

يمضي إلى حد بعيد مع التحليل النفسي . . . هذه عناصر أصيلة وحقيقية فهو كان يتأصل دائما ضد الفتوية . . . فلا يجب أن تمثل الرؤء كما تلتله هذا النوع من الكوميديا ( دي لارت ) الشائنة التي تصنع تقدم وتتصل مع المؤلف بداهة من المسرح حتى التليفزيون - يقول بريخت الذي لا يصرف شيئا لا يستطيع أن يبدى شيئا . . . فعذا لو أردت أن أألم دور ريتشارد الثالث . . . سأعتمد بمعرفة كل الفتلة وأن أدرس هنتلر ونسقول ستانيسلافسكي هذا ليس إلا نصف الحقيقة . . . لذا لم أبحث في نفسي عن جذور الشر التي تكون تلك الشخصية وبالرغم من أنني سأأخذ هنتلر إلا أن ذلك لن يقيد البيسة . . . وهذا ما علمني إياه ستانيسلافسكي .

وهنا تكمن مشكلة الواقعية . . . أثناء الثورة الثقافية هاجم الصينيون ستانيسلافسكي بمنق مبشرين بأصابعهم على شيء شديد الخطورة . . . إذا بحثنا في كتاباته عن جذور الشر حتى نقتل ريتشارد الثالث فلن نستطيع أن نفعل هذا دون أن نحب الشخصية وبشكل آخر متناقض عنها . وهذا هو منطلق الواقعية ، فالصينيون يهتمون الواقعية بأنها طريقة لتفجير الجريمة مقارنين إياها بالقانون البدائي أو يمسرح القرون الوسطى . القند الذي وجهه كل من ( ميراهولد ) و« بريخت » لواقعية ستانيسلافسكي يشتمل على ضرورة أن ندمج في التمثيل وجهة نظر الممثل حول شخصيته لالمثل البريختي يتعدى الواقعية لأنه يأخذ في اعتباره هذا الحلم . . . ( ميراهولد ) بدوره يعيد بناء مفهوم التوظيف في المسرح . . . كل أعمال تضمنت التعامل مع كل هذا

عن جريدة ليراسيون الفرنسية الصادرة في ١٩٨٨/١١/٢

مجلة

# القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر

## المخرج والتصور المسرحي

كتاب للمخرج : أحمد زكي  
تحليل وتعليق : سعد أردش

نستطيع إذن أن نقول إن  
الكتاب خطوة إيجابية على طريق  
تأصيل المسرح في المساحة  
العربية ، وفي إطار اللغة  
العربية ، لأنه يتشكل بداية  
صحيحة لطريق لا أظنها قسرية ،  
هي طريق تيسر تكنولوجيا  
الدrama ، وتكنولوجيا العرض  
المسرحي ، مقرونة ومفهومة  
باللغة العربية ، لغة إبداعنا  
المسرحي العربي .

## عرض الكتاب

يبدأ الكتاب بتصوير قصير  
ومقدمة قصيرة، ي طرح فيها  
الكاتب حقيقة هذه من هذا  
البحث وأهميته بالنسبة لحياتنا  
المسرحية.

أما متن البحث فيشتمل على أبواب ثلاثة ، جعل لكل باب منها عنواناً رئيسياً ، ثم عالج موضوع كل باب في ثلاث باحث ، على الوجه التالي :

الباب الأول : عناصر الأبداع .

١ - طبيعة المنفعة .

٢ - مقومات المسرح .

٤ - البحث عن فلسفة في

المسرح المعاصر .

## الباب الثاني : الأعمال

والمعاصرة .

١ - المسرح العربي

يتعمق في هذه اللعبة المسرحية  
تفكيراً أو تطبيقاً لابد أن يرتد عنه  
العلوم أو يستقر داخلها على  
الأول، ومن ثم هذا الكتاب  
تناول في أنه يوفر على المخرج عنه  
الإطلاع على كل ما في العلوم،  
كما يقدم تصوراً جلياً للدراسات  
والأدب، وللدراسات المرض،  
بشكل ما يدخل في الدراسات من علوم  
النفس، والجملة،  
الاجتماع، والجملة،  
والثقافة، والأدب، والدراما،  
والتمثيل، والتشكيل،  
والاقتصاد...

وهو مهم بدرجة أكبر بالنسبة  
للمصممين، في المؤسسة  
العلمية التعليمية وفي المسرح  
العامل على السواء، من حيث  
أنه اجتهد ما وسعه الاستجداد في  
طرح جميع فرق تفكير الفكر  
الناطق في المسرح، يضيف إلى  
إيجادنا للترجيح والمؤلفين  
المصريين والعرب في هذا المجال  
تخلو عامة إلى الأمام، تيسر  
الطريق أمام أولئك الذين لا  
يتكلمون بلسان اللغة الأجنبية  
مقتصرين ناهية الصلى من  
تأدية، ونغض الآخرين من ناحية  
أخرى على تصريب الفكر  
المصري، والغنى المسرحي،  
بإسقاط إلى مسرح عربي جوي.

السحر والشعر والمتعة والامتع  
بلغة عربية علمية ، ترداد المجال  
التقني والحرفي ، ومحاول  
التخلص من اللغة الأنثائية ،  
ومن التعبيرات الانطباعية ، التي  
تسود مساحة كبيرة من الدراسات  
في المجال المسرحي .

[illegible]

صدر مؤخرًا عن المجلة المصرية العاملة للكتاب، من تأليف المخرج المسرحي أحمد زكي: «المخرج والتصوير المسرحي»، وهو كتاب صغير الحجم، يبلغ ٢١٧ صفحة من القصص المبرورة، والتصوير الغلاف فيها تفرجه المطابع في السنوات الأخيرة، والحق أن المجلة المصرية العاملة للكتاب تستحق كل تقدير لإصرارها على دعم الكتاب الذي أصدره في مواجهة النشر الذي تمارسه دور النشر الخاصة وذلك أن المجلة تضع في اعتبارها أن للمجلة حاجة إلى نفس الدعم الذي تقدمه الدولة للوحدات المختلفة من الزاد المائي.

الكتاب إذن صغير الحجم،  
رخيص الثمن، ولكنه على درجة  
كبيرة من الأهمية بالنسبة للجامع  
المسرحيين على السواء، لأنه -  
كما أعلم - الكتاب الأول الذي  
يصدر - باللغة العربية -  
أسرار الإبداع المسرحي عند  
الخروج وزملائه من فناني  
المسرح، وفي صياغة العرض  
المسرحي، ولأنه الكتاب الأول  
الذي يصدر هذا العام من



٢ - شكسبير والمخرج المعاصر .  
٣ - المسرح الحديث .

الباب الثالث : طريق الأراج .

١ - الأساليب .

٢ - الممارسة المسرحية .

٣ - الممارسة المسرحية .

ويتهى الكتاب بثبت للمراجع التي اعتمد عليها الكاتب في إنتاج دراسته الجادة الشيقة ، وهي لا تزيد عن أحد عشر مرجعاً ، سبعة منها أجنبية لمجموعة من مشاهد رجال المسرح في التاريخ المعاصر ، يتميز بينهم على وجه الخصوص تسطين امين استنلا فسكى صاحب «المبج» ومؤسس مسرح الفن بموسكو ، وبرتولد بريشت صاحب المسرح التعلیمی والملمعي ، أما المراجع العربية فيقدمها داليا المسرحي، للرائد توليف الحكيم ، ثم مرجع هام للدكتور سمير سرخان وتجارب في الفن المسرحي ، وأخر للدكتور عبد الميزن حودة «المسرح السياسي» ، أما المرجع الرابع فللكاتب نفسه والمسرح الشامل .

ولا شك أن القاريء سوف يصدق من هذا التيوب أن الكاتب قد وضع في اختياره عند تخليط كتابه أن يدخله في صميم اللعبة الفنية المسرحية .

## التصنيف والمقدمة .

منذ اللحظة الأولى يهنا أحد زكن بأن الكتاب «دراسة متواضعة في أصول العرض المسرحي ...» يهدف تحقيق الوجود الحق للعرض المسرحي ، وستري رويداً رويداً أن ما يهنيه «بالوجود الحق» هو فكرة رجل المسرح على طرح رؤى جديدة ، وتفسيرات جديدة ، للتراث المسرحي القديم ، من خلال المواجهة المعاصرة : فكراً ، وتقنية . ثم هو يربط على هذا نظرية جديدة في تفسير أزمة المسرح في زماننا فيقول : ...



إن هذا التعبير (يعني أزمة المسرح) غير دقيق لتشخيص حالة المسرح في أي مكان أو زمان . وعادة ما يربط المثاليون حالة ضعف المسرح وأزمته بالافتقار إلى النص الجديد . أما الأوروبيون فقد تخبطوا بل كسروا هذه القاعدة أو ركزوا اهتمامهم على المسرح كحركة ديناميكية متعددة الجوانب ، لا تحدها حدود النص الجديد ... فقد نما الأوروبيون إلى تنشيط الحركة المسرحية بأعادة تناول المسرحيات القديمة و (إحيائها) برؤى جديدة ...

وأياماً كان رأينا في هذا التعبير الجديد لأزمة المسرح في بلادنا فأتينا نتفق مع الكاتب تماماً أن نسلك النص المسرحي الجديد الجيد لا يقوم وحده أساساً لأزمة مسرح ، كما نتفق معه تماماً في أن إحياء التراث المسرحي

القديم برؤى جديدة نابعة من الواقع الاجتماعي الجديد ، زاد جوهرى لدفع الحيوية في الحياة المسرحية ، بل نصيف إلى ذلك أن افتقار الحركة المسرحية عندنا إلى تناولات جديدة للتراث القديم بشكل في حد ذاته وجهاً عاماً من أوجه الأزمة . على أننا نتفق تماماً على أن هذا الطرح يقدم بشكل واضح هدف هذه الدراسة العلمية ، ويؤكد ضرورتها ، كمحاولة من المحاولات العديدة لكسر حدة لحظة الضيق التي يمر بها مسرحنا اليوم ، من خلال تخليط جديد لحركتنا المسرحية ، يتضمن العديد من أعمال التراث المسرحي القديم ، أجنبياً كان أو عربياً . وأحب أن أذكر بهذه المناسبة أن ازدهار الستينات لم يكن مستنداً كله إلى التصوحي المصرية الجديدة ، بل كان نابعاً أيضاً من الاحظه بالكثير من التصوحي القديمة في الزمان ، أو الجيدة في المكان ، قلعت برؤى إخراجية جديدة .

## الباب الأول

يتناول الكاتب في هذا الباب بشكل واضح وسهل الفزامة يلائم نسبة للتخصص وغير التخصص عناصر الأبعاد في العرض المسرحي من وجهة النظر إلى عمل المخرج للمعاصر أولاً ، ثم من وجهة نظر الجمهور المشارك في العرض : مشاهدة ،



ومعة ، وحواراً داخلياً بالعقل أو بالوجدان أو بها معاً لا يشاهد .

وهو يطرخ تحت عنوان «طبيعة المتمعن تحليلياً علمياً حالة الممثل والمخرج من حيث الذاتية والموضوعية ، أو بمعنى آخر بين الخيال والعقل ، وبين الأيام والصنعة (الحرفة) . والحق أن التشاقص الذي استحوطف الكثيرين من الفلاسفة والنقاد بين استلهام الفن لواقع الحياة من ناحية ، وبين مثالية الفن من ناحية أخرى قد حسم على مستوى الفن وعلى مستوى الفكر ، من خلال الحوارات والتجارب التطبيقية التي تمت فيها بين النصف الثاني من القرن الماضي والنصف الأول من القرن العشرين . إننا عندما نقرأ مسرح بيرسندللو ، أو نستشعر إنجهازات فاينر في الدراما الموسيقية ، أو نصنع أوجانوفن بريشت وأعماله المحميمة الكبيرة ، نستطيع أن نسلم على القول بأن العرض المسرحي - شأنه شأن كافة الفنون - هو طقس احتفالي يتم من خلال مشاركة الجمهور للفنانين فرجة ، ومعة ، وحساً ، وأن لثمة وتتعب تنسباً طردياً مع قيمة وحس وذكاء مهارات هؤلاء الفنانين ، أو بمعنى آخر : مع عبقرية الصنعة ، الحرفة ، الأبداع . فالتص المبقري لا يقوم على القصة أو الحدث وإنما يقوم على الحدث ، والممثل المبقري لا يكتفى بقراءة الحوار وإنما يوظف أدواته الحية لتقديم المعادل التعبيري الحارق للحدث الدرامي ، والمخرج المبقري يقتحم عقول الجماهير ووجدانهم بخلفيه إبداعية تستنطق السحر الكامن في الفراغ المسرحي المجرد ، بعرض النظر عن أية مشابهات يتعداها النص المسرحي ، أو الشخصيات المسرحية ، أو المخرج نفسه ، بين العرض المسرحي والواقع الاجتماعي . من هنا تنطأ أعمال المسرح الأفريقي ، وأعمال شكسبير وكتاب عصر النهضة ،











التاريخية والأسطورة الرمزية  
وبعدها يقدم لنا تلخيصاً وافياً  
للأصل الأسطوري لقصة إيزيس  
وأوزيريس التي استخدمت  
بعض أجزاءها في مسرحية « مئين  
أجيب ناس » .

## ● الجوانب التطبيقية للدراصة ●

وبعد ذلك ينتقل الباحث  
عصام الدين أبو العلا إلى الجانب  
التطبيقي من دراسته عن  
التوظيف الدرامي لأشكال الأدب  
الشعبي في مسرح نجيب سرور  
وكما أسلفنا في مسرحيات  
« مئين وبهية » ، ١٩٦٤ وله بالبلد  
يا قمر ، ١٩٦٦ وقولوا لعين  
النفس ، ١٩٧٢ و « مئين أجيب  
ناس » ، ١٩٧٤ وهي المسرحيات  
التي يرى الباحث أن نجيب قد  
استحوها في الأدب الشعبي وقد  
استخدم الباحث شكلين من  
أشكال التحليل لنصوص تلك  
المسرحيات وهي التحليل  
الاجتماعي والتحليل  
النفساني لكل شكل من أشكال  
الأدب الشعبي ، هذا وقد حرص  
الباحث على عرض ثبت لعدد من  
المصطلحات الدرامية التي  
استخدمها في دراسته وهي  
الاسترجاع والاتفاقيات أو المقدمة  
والأسلوب والدوافع والترويج  
الغزلي والتطور والتعقيد ومرحلة  
العرض أو التقديمية الدرامية  
والحادثة الدرامية والحمل وخدوة  
السازم والشخصية الرئيسية  
الأساسية والشخصية الضدية  
والصراع الدرامي والفصل ثم  
انطلاق بعد ذلك إلى تحليل  
المسرحيات الأربع التي اختارها  
وعرض نتائج من أشكال التمييز  
الأدبي وتوظيفها فيها .

## ● التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي لمسرحية ياسين وبهية ●

يتحدث الباحث في البداية  
عن الشكل الفني الذي انتهى إليه  
المسرحية وإن كان هو نفسه  
لا يعتبرها مسرحية فقد تناولها  
عند قيامه بتحليلها كرواية

لا مسرحية وتناولها كمسرحية  
عند قيامه بالبحث عن التوظيف  
الفني لأشكال الأدب الشعبي  
فيها ، والبحث على حق في  
حيثه وتردده في تحديد الشكل  
الفني لهذا العمل فهي الجزء  
الأول فيها اعتبر ثلاثة مسرحية  
هي ياسين وبهية - آه بالبلد يا قمر  
- قولوا لعين الشمس - وقد  
اعتبرت ياسين وبهية في نظر  
بعض النقاد ملحمة شعبية ،  
وقصة شعبية في نظر البعض  
ومهم الأستاذ الدكتور محمد  
منصور ، ورواية شعبية في نظر  
البعض الآخر ومهم نجيب  
سرور نفسه الذي إنها رواية  
شعبية تمسرح وتطرح  
للمسرح ، والبحث يعلن أنه  
يعارض رأي الأستاذ الدكتور  
محمد منصور ويعتبر ياسين وبهية  
رواية لاقصة المجرى أن نجيب  
سرور اعتمد على طريقة الوصف  
المصاغ بضمير التكلم ( أنا ) بينما  
القصة تعتمد في صياغتها في  
أغلب الأحوال - كما يقول - على  
ضمير الغائب ( هو ) لكنه يحدد  
ليؤكد أن نجاح المسرحية جاعلها  
عندما عرضت على مسرح الجليل  
في نهاية عام ١٩٦٤ يعتبر وبهية  
عملية عمل صلاحيتها  
مسرحية .

## ● بين الرواية والمسرحية

ويقدم الباحث تحليلًا  
للمسرحية باعتبارها رواية من  
حيث الشكل وإن اضطر إلى

خالفته منهجه بالتحدث عنها  
كمسرحية بشرحه للحدث  
والقطة والشخصيات والصراع  
واللغة والزمان والمكان والأبطال  
ثم الفكرة الأساسية أو ما يفرق  
مسرحيا بالترجمة الفنية التصويرية  
التي يضيفها المخرج على العرض  
بعد دراسته الدقيقة للعمل وقيل  
قيامه باخراجه ويعددها الباحث  
في « ضرورة الوقوف ضد أسباب  
الفقر والتخلص منها » وأسباب  
الفقر في المسرحية هي نظام  
القطاع القائم على ذل الفلاح  
والمتمثل في شخصية الباشا  
بالإضافة إلى مجموعة من الأفكار  
الفرعية وهي الفقر والضلوع  
الطغيان والظلم والمواجهة ويرى  
كل ذلك من خلال الصراع  
التمثلي في رغبة « ياسين » الزواج  
من حبيته وابنة عمه « بهية » بينما  
هو لا يستطيع ذلك أمام ضغط  
النظام الاجتماعي الظالم الذي  
يفرض عليه ضائقة مالية تجعله  
لا يستطيع تحقيق أمه ، وينتهي  
الصراع بانتصار الباشا الاقاضي  
ومصرع « ياسين » على أيدي  
قوات المجاعة أداة البطش في يد  
السلطة .

## ● توظيف أمثل الشعبي في المسرحية ●

وينتقل الباحث عصام الدين  
أبو العلا بعد ذلك إلى الحديث  
عن أشكال الأدب الشعبي وكيف  
وظفت توظيفاً فنياً خدمة الفكرة  
الأساسية للعمل بإعطاء بتوظيف  
الخلل الشعبي وقد أورد عددًا من



أبو العلا

- تلك الأمثلة هي :
- ١ - الجلسان يعلم بسوق العيش
  - ٢ - كل زرع وله أوائه
  - ٣ - ياما في الجلس مظلالم
  - ٤ - يتلقل من الشبه أربعين
  - ٥ - الزيت التي يحتاج البيت
  - ٦ - موت يا حمار على ما يهلك العليق ( فلكم مات من الجوع حمار .. قبل أن يأتى العليق )
  - ٧ - اتفدى بي قبل ما تنفدى بيك ده فطر بيك قبل ما تنفدى بيه
- وقد خاص للباحث إلى أن  
وظيفة للخلل الشعبي في « ياسين  
وبهية » هي وضع تفسير عديد  
للموقف العروض واستخدامه  
كوسيلة للاتقاء وتلخيص الفكرة  
العامة التي يعرضها الموقف  
ووظيفتها والتعبير عن وهي  
الشخصية مسبقاً ما وتعدله  
لأحداث قادمة وأخيرا كسر حدة  
إيقاع التعليلة الثابت لخلق لون  
إبداعي لحظي جديد .

## ● التوظيف الفني الدرامي للأغنية الشعبية

أما عن التوظيف الفني للأغنية  
الشعبية في « ياسين وبهية » فقد  
أورد الباحث عدداً مما أسماه  
أغان التشايد الاجتماعية مثل  
مناسبات الزواج وأحب ولية  
الزفاف واستخدمها نجيب  
سرور من أجل تلخيص الموقف  
وتأكيد وطرح ملامح الشخصية  
واستشارة وجدان الخرج .

أما عن الموال باعتبارها  
الأغان الشعبية فقد أورد الباحث  
عدداً مما تناوله نجيب سرور من  
مزمويل في مسرحيته « ياسين  
وبهية » من أجل التأكيد على  
الفكرة المطروحة خلال الموقف  
وخلق جو نفسي هام .

أما الموال القصص فيؤكد الباحث أن نجيب سرور لم يستلم من الأصل القصص الموضوعة سوى اسمي كل من ياسين وببية بجانب قضية قتل ياسين وقد غير من شخصية قاتله ليؤكد على لكثرة القهر التي يتعرض لها العمل كفكرة أساسية .

## ● مسرحية أه ياليل يا قمر ●

مسرحية « أه ياليل يا قمر » هي المسرحية الثانية في ثلاثية نجيب سرور وتبدأ أحداثها بعد عصر « ياسين » في مسرحية « ياسين وببية » وتنتقل في المسرحية الثانية بشخصية « ببية » وهي تنتظر عودة « ياسين » بالزهر من صوته فهي تؤمن بإمكانية عودته في هيئة جديدة مثلها هو الحال في معتقد تناسخ الأرواح ، وهو يعود فعلا متمثلا في شخصية « أسين » صديق « ياسين » وهو مثله هيئة سولكا ، فهو ثوري لا يخضع إلا لمأواه فليان ، وقد حدد نجيب سرور زمن المسرحية بعام ١٩٥٠ وجعل الصراع الأساسي في هذه المسرحية ضد الانجليز والمستعمرين معا ، وظل قتل « ياسين » على أيدي المجاعة ، يقتل « أسين » برصاص الانجليز . والباحث يجدد الفكرة الأساسية في المسرحية في كلمة واحدة هي « القهر » الذي يمثل في الباشا والمجاعة في الفصل الأول والانجليز في الفصل الثاني والسلطة الحاكمة في الفصل الثالث .

## ● التوظيف الدرامي للمثل الشعبي ●

ويقتل الباحث بعد ذلك إلى التوظيف الدرامي للمثل الشعبي في المسرحية ويستخرج عددا من الأمثال الموظفة وهي :

- ١- ياما في الجراب يا حولى
- ٢- ياما لسة في الجراب

- ٣- السكوت علامة الرضا
- ٤- السكوت عند البشات هو الرضا
- ٥- يجل ولا يجل وبيتا من عادته يجل بس مش عادته يجل
- ٦- اللي يتجوز أمي أقول له يا حمى اللي يتجوز من أمي بعد أبويا يبقى حمى
- ٧- أبة اللي وماك ع الرقال اللي أمر منه وإيه وماك ع الرقال اللي شفته أمر منه
- ٨- اللي خلف ما شاكش والى يخلف يلقى ما ماتش
- ٩- البعيد عن العين بعيد عن القلب : نلى بعد عن عيتا برضه بعد عن قلوبنا
- ١٠- خلق من الشبه أربعين وحقه سبحانه يارب اللي خلق من الشبه أربعين
- ١١- يا داخل بين البصلة وقشرها ما يتوبك إلا صتها
- ١٢- مالى أنا وماك البصل هو حر فى فترته
- ١٣- الجبان يعلم يسوق العيش الجبان يعلم يابه مش يسوق العيش يعلم

ويؤكد الباحث عصام الدين أبو العلا أن المثل قد تم توظيفه كخدمة الفكرة الأساسية للمسرحية وهي « القهر » واستخدم كوسيلة للاتصال بفكرة الشخصية والتعبير عن أفكارهم وكأحد مصادر الضحك وتمثيل سلوك الشخصيات وتمثيل سلوكهم وتوضيح العلاقات .

## ● التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية ●

ويقتل الباحث بعد ذلك إلى التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في مسرحية « أه ياليل يا قمر » سواء أغاني المناسبات الاجتماعية مثل أغاني المن وأغانى لعب الأطفال وأغانى النياحة ( العبد ) وكذلك الموال غير القصص والموال القصص ويسجل الباحث هنا أن نجيب سرور قد حزن كلمة السودانية

من الموال القصص فيها تملن يتحليل شخصية من قتل « ياسين » .

بابية ويخبر ع اللي قتل ياسين قتلوه ... من فوق شهر المجين

ففى الموال الأصل : قتلوه السودانية من فوق شهر المجين . ويقول الباحث أن حذف كلمة « السودانية » جاء متعمدا من جانب نجيب سرور كتعمد من أساليب تنوير المخرج لمعرفة القاتل الحقيقي لياسين ، وأن استخدام الموال هنا قد جاء توظيفا للإشارة التشويق لدى المخرج ، لكن من الواضح أن نجيب سرور لم يقصد هذا التوظيف لأن الموال أن فرق المجاعة القديمة كان قوامها الجنود السودانيين ، ممرقة سلفا ، والمجاعة كانت تمثل في ذلك العهد أداة بطش في أيدي السلطة الحاكمة وما أراد نجيب سرور من حذف كلمة السودانية يبدو وأنه تابع من منطق قوى فهو لم يرد إبراز صورة سيئة للأشقاء السودانيين كأدوات بطش وقتل .

هذا ويحدد الباحث الوظائف الدرامية التي برزت من خلال استخدام نجيب سرور للأغنية الشعبية في خلق الاحساس بواقعة ما يراه المخرج ودحض فكرة ما والكشف عن واقع الشخصية النفسى والتعبير عن أفكار الشخصية وكوحلة فاصلة نظرة زمانية وحيلة ومثل مزاج نفسى خاص لدى المخرج وكوسيلة للإشارة التشويق والكشف عن رغبات الشخصيات وأجرا التهويد لأحداث درامية .

## ● مسرحية قولوا لعين الشمس ●

مسرحية « قولوا لعين الشمس » هي المسرحية الثالثة في ثلاثية نجيب سرور عن « ياسين وببية » وتبدأ أحداثها بعد أن فقدت

« ببية » زوجها « أمين » الذي حل محل « ياسين » الذي قتل في الجزء الأول من الثلاثية المسرحية ، و« ببية » هنا تلحق « بعلية » الذي يجل محل « أمين » مثلا محل أمين محل « ياسين » فجميعهم فنانج بطولية فهي تقول عندنا اري عطية لأول مرة : أنا متهيل شفته ... أبوه شفته ... بس فبن وإزاي وامق ؟ أبوه فاكدة بس ناسية .

ويحدد الباحث نواحي الصراع في المسرحية في تعارض رغبات الشخصيات الأساسية ببية وعطية وأبنا « ياسين » أبنا « أمين » ، وأبنا « أمين » من « أمين » ، وأبنا « أمين » من « أمين أيضا » ، وحمى « حبيب » « أمين » ، والصراع هنا يكمن في تعارض رغبات تلك الشخصيات مع الظروف الاجتماعية القروية عليهم ، فهم جميعا يطمون حياة كريمة تعنى بالآسنان وأدميته وكرامته لكن الظروف الاجتماعية تحول دون ذلك ، وأحداث المسرحية كما حددها نجيب سرور تجري فيها بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٦٧ عام الأزمة الكبرى ، أما الفكرة الأساسية في المسرحية كما حددها الباحث فهي « الحياة » ومثلة في الاختلافات في تنفيذ مشروع السد العالي وفي محاولة إجبار « حمى » على التمسك ضد بلاده لحساب أعداء مصر لكنه يرفض ليقبلوه كما تمثل الحياة في المسترلين عن هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ .

## ● توظيف المثل الشعبي ●

ويحدد الباحث عصام الدين أبو العلا عددا من الأمثال الشعبية التي تم توظيفها في المسرحية وهي :

- (١) ضل راجل ولا ضل حيلة : أنا زأى ضل راجل ولا حلق ضل حيلة
- (٢) الضرب في الميت حرام
- (٣) ان شفت احش قمر وان سرفت اسرق جمل وان سرفت اسرق جمل





أساسه يمثل إنجماً صيحاً نحو تأسيس مسرح له هوية عربية متميزة .

ومع ذلك ، يبقى الرأي أن هوية المسرح العربي لا تنفي شكلاً عربياً للمسرح ، بل تنفي في الأساس قضية السطوة السياسية والإجتماعي الذي يعيشه هذا المسرح العربي ؟ ماذا يقدم ؟ وإلى أي قوى إجتماعية يحتاج ؟ .

إن الإجابة على هذه التساؤلات تحسم حيله وإتيانه وشكل المسرح العربي .

أما القسم الثاني فهو درامية نجيب سرور ، يضع فيه د. الميوطي تصنيفاً لأعمال نجيب سرور في تماثل مع شكل الدراميات اليونانية التي كانت تقدم في احتفالات «الليبيات» و «الديونيسيا» ، والرباعية هي ثلاث مسرحيات تراجيدية يجمعها شخصية واحدة ، والرابعة «ساتيرة» ، أو ما يمكن أن نطلق عليه كوميديا . ويتبع د. الميوطي مراحل حدوثه لسنتين وبيته من خلال أعمال نجيب سرور «دايسن وبيته» و«آه باليل ياقمر» و«قولوا لعين الشمس» ثم «بابيه وخبريني» . ثم يكشف بعد ذلك عن ذلك التناقض والتناقض الشديد بين ربايات اليونان (إيسكيلوس) وسوفوكليس وإوريبيدس) ومثلثها عند نجيب سرور . وهرت ما تكشف من جماليات بالديكتور الميوطي أن يتابع مراحل تطوره الفني من داخل أعماله ، جماليات الحديث والشكل ، أكثر من كونها فرداً تفكيراً عاجزاً ، على نحو ما انتهى كل تراجيديات اليونان .

في القسم الثالث يتناول الكاتب بالدراسة (الرؤيا) والشكل في «ديالي» محمود دياب» ودراسة تحليلية ، حيث يتبع لحظة المسرح التي قرر للاحو دياب القيام بها بوعي حتى انخرطوا فيها وتفجرت من خلال

والثقافة ، وأخص بالذكر منها ترجمته لكتاب «دعني الواقعية» للمصاهرة «لجورج لوكاتش» الذي يعد من ألمع نقاد أوروبا في تطبيق المنهج المادي العلمي على النشاط الأدبي والفني .

ودرسته الجادة ودراسات في المسرح ، تكشف عن قدرته المبدع في اكتشاف عناصر الجمال في الشكل الفني .

تنقسم هذه الدراسة إلى سبعة أقسام .

يناقش القسم الأول قضية «المسرح العربي يبحث عن هوية» ، فيبعد مقبله اضافية حول الإجهادات الخاصة بدراسة المسرح العربي بدءاً ببعض الكتاب الغربيين ، الذين يرون أن الدراما ليست من الفنون العربية الأصلية ، ثم رأى بعض الدارسين العرب من يرون نفس الرأي السابق ، ينتقل إلى رأي كل من نعيم القدوري (الجزائر) وعبد الكريم برشيد (المغرب) اللذان يحسمان رأياً بأن الشكل المسرحي الذي ورثناه من الغرب ليس هو الشكل الوحيد ، ثم يستعرض بعد ذلك رأي المحكم وتراجع بين المضمون تارة والشكل تارة أخرى ، وتجاريه في هذا المجال ، ثم أخيراً يتمر في رأي د. يوسف أديس وتجربته رائدة «الفرافير» ثم سعد الله ونوس في مسرحيته وحظه متحر من أجل «حزيران» وأخيراً تجسار عز الدين المدني في تونس ، ويوسف السامى في العراق بإلهام مسرح الدراما أي وضعها ضمن قوالب شعبية لا تتخرج عن السفسر ، أو الأراجوز أو عيال الظل ، أو حلقات الذكر أو الحكي أو حلقات المداح .. الخ . حتى يصل إلى القول بأن فونتنا الشعبية تصلح أساساً لإقامة مسرح عربي متميز .

وهذا الإنجهد لا يسعى بالضرورة لمزعة قومية ضيقة ، بل يسعى أن تتصالح هذه الأشكال المسرحية . لكنه في

بل يرى الأدب في علاقته جدلية مع الواقع ، علاقته تأثير وتأثر ، حيث يدلع الأدب بالإنسان إلى مزيد من السيطرة على الواقع ، ومزيد من الحرية . والحرية هنا لا تعني إنطلاقاً في السلوك ، بقدر ما هي الوعي الجمعي ( الذي يكشفه الأدب ) بوجوب تطوير الواقع الإجتماعي بشكل دائم ومستمر .

وحتى دهش الشكل ، استطاعوا أن يقدموا اكتشافات جديدة وعلاقة لعالمهم الذي يتعمق إليه ، تعبر عنها أعمالهم الفنية ، أكثر مما تعبر عنها دراساتهم النقدية .

يقف الأستاذ الدكتور أمين الميوطي في النقلة المتوسطة بين هاتين المدرستين ، فإنتاجاته الروائية والقصصية والقصصية ، وديالي الشمس و دليل الطير الفريسي ، تكشف عن إلمامه بالبرجوازية المتوسطة وإمبارها الخاصة ، وتحقق بالضرورة علاقة جدلية بين الأدب والحياة ، أما إسهاماته النقدية فلي الرعم من أنها لا تنهض برأى مباشر في قلب المجتمع ، إلا أنها تقدم الطروحات تنقسم بقدر والفر من الحداثة والجدد والإبتكار . هذا ، فضلاً عن ترجمة: المتددة

## دراسات في المسرح

دكتور : أمين العيوطي  
عرض : مجدى فرج

ما يزال الصراع الكبير دائراً بين المهجين الأساسيين في الأدب والحياة ، الأول يسرى الأدب نشاطاً ذهنياً لا علاقة له بالواقع ، والثاني - صل نحر ما أنجز معلنا العظيم له حين - يرى «أنا بظهوراً من مظاهر الحياة الإجتماعية . لكنا يحتاج الإنسان إلى الماك والمشر ، لأنه يمارس العملية الفنية والأدبية ينس درجة إحتياجه لمدارسه حياته واستمرار بقائه .

بتفصيل آخر ، هناك دائماً صراع بين المنهج السلفي المثالي في تفسير الأدب والفن والذي يرى العملية الأدبية نشاطاً متعالياً على الواقع لا يجب الرج به في معترك الحياة ، وأصحاب هذا المنهج يهضون على تحليل الأدب من داخله ، وهم في الأغلب الأهم يبحثون في مجموعة توازنات شكلية جمالية داخل العمل الأدبي . وهم يتجولون من الإيمان بمرسة الفن للفن إلى الإيمان بالشكل وخلقته حتى المضمون ، ثم إلى الإيمان بالمرسة البيوتية في النقد . أما المنهج الآخر فهو المنهج المادي (الملمى) الذي يسرى الأدب نشاطاً عقلاً من أنشطة الحياة ،

هذا الاندماج مأساتهم ، مأساهة وانهمم الذي يعيشونه ، وهو يرصد لحظات تطور الدراما من خلال الحدث المسرحي ، ومن خلال الصراع بين عناصر هذه الدراما الرأسمالية ، وتحول ليل إلى حصاد عمود دياب إلى مدينة فاضلة حيث يستعيد كل طرف من أطراف الصراع قواه العقلية مؤمنين بالثقل الأمل وبالأمل في إشراقه المستقبل .

والواقع أن مسرحية ليل الحصاد هي أكثر أعمال المسرح المصري إقتراباً من فكرة السامر التي طرحها يوسف أديس في نظريته (نحو مسرح مصري) ، إنها أكثر إقتراباً من عالم السامر (الفرانزيس) بالمرغم من تفجير الموهبة في عالم القرافير .

غير أن ليل الحصاد تبقى في النهاية أطروحة كبرى ، تجادل الواقع الاجتماعي تأثير فيه وتأثر به ، وتطرح من خلال هذا الجسد الخلاق رؤى والفكر الإيجابية تقود المجتمع نحو الأفضل والأحسن والأكمل .

في القسم الرابع يدرس الكاتب مسرحه «رحلة حنظلة» للكاتب السوري سعد الله ونوس ، وهي رحلة يمر بها حنظلة في تجارب عديدة لكنه لا يفقد حكمته وبصيرته ، إنه شخصية أقرب إلى عالم الخرافات والفرافير والعيان والشار ، وهي رحلة إلى الحكمة والسمو وإن انحلت شكل الفلاس أو بعض ألوان الكوميديا المرزلة الرخيصة ، لكنها هزيلة تكشف من قدره ونوس على البنية الفني الجيد .

يتضمن القسم الخامس في الواقع أهم أطروحة في هذه الدراسات المسرحية (شيكسبير) وألف ليله ولبيله إذ يحاول الكاتب بجرأة البحث في العلاقة المحتملة والممكنة بين شيكسبير وألف ليله ولبيله من خلال مسرحيته «ترويض الشرسة» فهو يرى أن هذه المسرحية أصولاً

في ألف ليله ولبيله ، ولا يستبعد إمكان تعرف شيكسبير على بعض حوادث ألف ليله ولبيله .

يقول د. الميوسفي في ص ١٢١ «ولعل هذا يطرح علينا سؤالاً ما إذا كان الشبه الدقيق مجرد صدفة ، أم أن شيكسبير اعتمد على بعض الحكايات الشعبية الإنجليزية كما كان يفعل بمصادره الأدبية والتاريخية التي حولها إلى تراجيديات وتاريخيات ، أم أن ألف ليله ولبيله ربما كانت المصدر الذي أخذ عنه .

كذلك يدرس د. الميوسفي ذلك التطابق بين جان (حلم ليله منتصف صيف) وجان (ألف ليله ولبيله) وهو يرى تطابقاً رائعاً بين الاثنين ، من خلاله يكشف إمكاناته إطلاع شيكسبير على الياالي الغربية .

هذه الأطروحة على هذا النحو تكشف عن تأمل بارع وخيال تقدي مبدع ، بل هي تحتاج في الواقع إلى فريق عمل من علماء الأدب والمسرح .

يطرح القسم السادس قضية المسرح السياسي ، ولا يعنى به فقط ذلك الشكل الجليد من الدراما الألمانية التي نشأت في أعقاب الحرب العالمية أو في أمريكا إبان أزمة ١٩٢٩ الاقتصادية .

يبدأ د. الميوسفي دراسته حيث نشأت الدراما الأفريقية تعبيراً عن ذلك التفاوت الطبقي الكبير بين طبقي الأشراف والعيال . وكان كتاب المسرح الأفريقي الكبار تعبيراً أصرياً عن إهتمامهم الطبقي ، وهو هنا يرى الدراما بمنظور التفسير المادي للتاريخ ، كذلك يرى في المسرح الأيرلندي (دوغل) وجه لغص شيكسبير ذلك الصراع الحاد بين المجتمع الإقطاعي وبين المجتمع الرأسمالي الذي كان يسمى لتأكيد ذاته ، سواء من طريق الثورة الفرنسية (بعد ذلك) ١٧٨٩ أو من خلال الوسائل الدسوسية في إنجلترا في

١٨٣٢ . وأبرز النتائج على ذلك الملك لير حيث يرى لها «جورج لوكاتس» الحركات والإجتماعات الخلفية المنطية التي تبرز بشكل قوى إشكالية العائلة الإقطاعية وإبهارها .

ثم يتنقل بعد ذلك لثاقته المسرح السياسي بشكله المتعارف عليه والذي نشأ في ألمانيا ، أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وكيف واجهه صمويل حتى أكدت رسائله . ويرتبط هذا الفن المسرحي السياسي المباشر المخرج العظيم «دايرون» يسكتاور ، الذي استطاع أن يعيد توظيف الكثير من عناصر الفن كالأفلام السينمائية والسينما والالافات والشرائع الزوجية في عالم المسرح . وكانت تلك هي البدايات التي أنشأ عليها بريجت - فيا بعد - مسرحه السياسي التعليمي حتى وصل به إلى وضع نظرية جديدة لا تقف في الواقع ضد أرسطو أو تخضع لتجساره الميوسفي ، بل بعد ما تضيف إليه بعداً جديداً هو بُعد الوعي الاجتماعي في فن الدراما .

لقد هاجم بريجت كل أفكار المسرح الكلاسيكي ... السطحي ، الإيهام ، الاندماج ... الخ . يختصر فإن بريجت يكشف عن طبيعة اللعبة المسرحية وأسرارها الفنية .

ثم يتبع د. الميوسفي مسار المسرح السياسي في أمريكا بمنحلك وإنتال المبدع من الفنانين إلى أمريكا لإنشاء هذا النوع المسرحي «كليفورد أوديت» (في انتظار اليسار) و «تشارلي وكو» ... الخ .

بعد هذا التمهيد التاريخي يتنقل بنا الكاتب إلى دراسته المسرح السياسي في السوفيت المعرو ، حيث يبدأ «بانتار» والزيوت «لأفريد فرج» ، إذ يرى فيها مسرحاً تحريضياً يستفز الجمهور إلى التحرك ضد الرأسمالية التي نسجت خيوط

مؤامرة فلسطين ، وضد الإمبريالية ، والتأزير الصهيونية الجليدية ، صميا إلى تغيير هذه الظروف بالقوة .

كذلك يرى في مسرحية سعد الله ونوس «حله سمر من أجل» حزينان تحريضاً واستغزاً للفرج حيث يجد طرماً حاداً لقضايه الجوهريه منجزه إلى التحرك ضد الأعداء الذين يتآمرون عليه ، في الداخل والخارج ، ضد قوى القمع التي تخرج في نهاية المسرحية من بين صفوف المتحرجين لتكم الأوصات الحرة التي إندلعت من فوق عتبة المسرح .

ثم أعبراً يناقش مسرح الحكون في لبنان ، الذي يسمي إلى الوصول إلى وهي مشترك لسطيات الظرف والواقع ، وهو ما كان في الدوام هدف المسرح السياسي .

يتضمن القسم السابع قراءة جديدة مسرحية هاملت وقناع هاملت ، إذ يرى أن هاملت قد قرر أن يرتدى قناعاً ليوواجه به الفساد في المملكة ، وهو بالشبح يتخذ قراره ، أن أظاهر بغرابه الأطوار (الفصل الأول ، المشهد الخامس ، ١٧٢ ص ١٨٦) . بهذا يعيش داخل هاملت هويتان منفصلتان : وجه يواجه به وجوه العالم ، وذاك الحقيقية التي يخفيها عن الأنظار . غير أن المفارقة الهامة كما يرى د. الميوسفي أن هاملت يرتدى قناع الفساد العقل ، في حين ترتدي الشخصيات الأخرى قناع البراءة . وتحت هذا القناع يظل هاملت النقاء الكامل ، والآخرين الفساد كله ، إنه يقب المصير طهرأ ليطن وهو يمثل دورين : دور الجنون ، ودور السراصد للملح ، ول تردده بين الدورين يثبت هاملت أنه مثل واقع .

هذا المدخل التقدي يعيد د. الميوسفي قراءة هاملت . حتى يصل إلى أن تراجع هاملت بين العقل والجنون ، بين التبل

ولم يبق الرجل المجهول ذلك  
عن نفسه ؛ بل يؤكد قائله أنه  
كوبها من قوت يومه ( لكيا فتحات  
الروح ) .

ويواصل الإدعاء إيهامه إلى  
الرجل المجهول مجدداً أنه تين أن  
للمتهم أنصار في بلدان أخرى ؛  
رفضوا العالم كله واعتزلوا  
بتسردهم ، وهم يرفضون كل  
شيء ؛ ولا شيء سوى  
الرفض ؛ ويسأل القاضي عن  
علاقة ذلك بالمتهم ؛ فيجد أن  
المتهم فوضواي منهم ؛ يبقى أن  
ينهار نظام الكون لتسود  
الفوضى .

— وبينما المدي دونه لسهاله  
القاضي عن طلباته فيجدها في  
طلب اعدام المجرم لما يفرضه من  
فوضى لأنه يمزج في الناس  
علائدهم .

وفي هذه اللحظة تدخل امرأة  
إلى المسرح صارخة على ولدها :  
ويل لو أحمد .. ويل لو أحمد

• كما سبق — ومن خلال  
السرد السريع لأحداث الفصل  
الأول — نلمس ذلك الصراع بين  
الشخصيات ؛ فالرجل المجهول  
يحاول أن يهزم الناس إلى صفه  
من أجل إثبات وجوده الإنساني ؛  
وجوده مرتبط بوجودهم ؛  
ووجبة مرتبط بوجودهم .

ولكنه يتفاجئه بذلك  
المحككة ، التي شكلت  
ومعها المدي ، أنملة شكل الصراع  
في وجهه المدي ، من أجل تثبيت  
الأهنام وأعدامه في نهاية الأمر .  
ولقد تمكنت أن استحضركل ما  
ذكره ( المدي ) من أدهام ضد  
الرجل المجهول — الذي أصبح  
متهم — بهدف التعرف على طبيعة  
الصراع القائم وكذلك التعرف  
على السميات الحقيقية لما يدور  
حول الشخصية المحورية وأهم  
بها شخصية ( السرجل  
المجهول ) .

— ففي هذا الفصل يتضح  
الصراع الأكثر ضراوة بين المتهم  
( الرجل المجهول ) وبين المدي  
السلي يحاول تليفين التهم

## قراءة في مسرحية محاكمة رجل مجهول

مسرحية : د . عز الدين اسماعيل  
عرض وتحليل : أحمد عبد الرازق أبو العلا

### الخطوط الرئيسية لعقدة المسرحية

يدور في مظهره دماً ؛ لكن دماثة  
قشرة ..

تخفي روح الخلد الأسود في  
أصمائه .

روح التهمة .  
يلقى بالأستلة الساذجة البلهاء  
كي يخفي هنا مكره  
يسأل دوماً ما لا يعنيه  
يستوقف من بقاءه في أي مكان  
فيشتت بالأستلة السمومة عقله

ونرى القاضي يناقش الرجل  
المجهول عن الأستلة التي كان  
يسأل الناس عنها ، فيجد هذه  
الأستلة في سؤال واحد :

— أي السرقات يسلكها  
للوصول إلى الجميع الخائض  
في القاعة التي أت إليها .

ويواصل المدي إيهامه  
قائلًا :

حاول هذا السيد أن يتسلل بين  
جموع الناس البسطاء  
في كل قرى الوادي  
في حارات اللدن وبين أرتقتها

يسألهم عن مآكلهم ؛ عن  
مشربهم ؛ عن مسكنهم ؛ ويبقى  
الرجل المجهول ذلك عن نفسه  
معدداً أنه كان يفي بمعرفة أخبار  
الحرب هنا لك خلف الأبواب ؛  
ويؤكد له القاضي أن ذلك يشير  
إلى الرية .

ويواصل المدي إيهامه للرجل  
المجهول قائلًا :

حين بحثنا في مكتبة المتهم المائل  
بين يديكم  
ألقينا كتاباً مشبوهة  
استجلبها من جهة مشبوهة .  
نحوى أقوالاً مشبوهة .

• في الفصل الأول ونمت  
عنوان الإههام نرى المظهر ؛ حيلة  
من صالة مضامة ؛ وكذلك  
المسرح ، وإن كان صنفه  
ضبابياً ؛ من عبق المسرح يأتي  
رجل متعرق يهزم المتهم ؛ .  
يقف على المسرح يتحدث إلى  
المشاهدين ؛ فيفتاحر معه رجل  
من المشاهدين ؛ ومن خلال هذا  
الحوار يظن الناس أن الرجل  
المجهول الشخصية مألوفون  
ومتعذر ويورد أن يشيع الفوضى  
بين الناس ؛ يسأل فثوا : أنه  
جاسوس خائن وربما يحال على  
أن يطلع على أسرار الناس ؛  
وتكثر الاتهامات فيطلب تشكيل  
محاكمة من الناس لمحاكمته ؛  
وتتكون للمحاكمة — بالفعل —  
لمحاكمة الرجل المجهول ؛ من  
القاضي ورجلين آخرين هما  
عضو اليمين وعضو اليسار  
وهؤلاء هم شخصيات الفصل  
الأول .

ويطرح القاضي سؤال المتهم  
عن شخصيته بعد أن يعرف أنه  
متهم ؛ والقانون معه ؛ ويطلب  
بأن يأتين يدافع عنه ؛ فيرفض  
الرجل المجهول ؛ ويقف المدي  
موجهاً الاتهامات إلى الرجل  
المجهول .

هذا المتهم المائل بين يديكم ،  
إنسان مجهول النسبة  
رجل أفق .. يفي في الأرض  
فساداً  
هبط اليوم مد يتتا ، لا ندرى من  
أين

والبرامة ، بين عالم الروح الرفيع  
وبين عالم المادة الفاسدة الغدرة  
يتجاوز هاملت حقيقة إن أمه ،  
لأنه يجمع في نفسه المفارقة التي  
تسود كل العالم التي تصوره  
المسرحية .

والتصور النقدي الذي  
يطرحه د . الميوطي يدفع بهاملت  
إلى مناطق التأسر والمتاورات ،  
ويدرس خطوط الهجوم والدفاع  
بين هاملت وعصره .. وصل  
الزخم من هذا الإجهاد للمح  
الذي يطرحه د . الميوطي ،  
إلا أن أصبح نفسى بأن اختلاف  
قليل حوله .

لقد فقد هاملت — في الدراما  
الاليزابيثية — وضعا اجتماعيا  
عزما كان واجبا أن يحظى به ،  
على نحو ما فقدت إليكترا في  
الدراما الإغريقية وضعا  
المحترم ، وقد سمع إليكترا  
الإستعداد وضعا الإجماعي  
المفقود بواسطة وسائل مباشرة ،  
بسلامة متاوره أو تأسر ، أما  
هاملت — حيث عاش في عصر  
لقد نيله — فقد إستخدم المتأورة  
والتأثر متوسلاً بذلك الوصول إلى  
حقيقة مقتل والده ، وعندما  
يقبض على هذه الحقيقة يطلع من  
نفسه ذلك القناع البليغ الذي  
تخدى به عصره البليغ ، ويعود  
سيرته الأولى ، حيث الطهارة  
والثقاء والنبل هي القسمات  
الجوهريّة التي تسم بها  
شخصيته . وما صوته في النهاية  
سوى احتجاجاً صارخاً عند عبد  
العصر العفن الذي عاش فيه .

إن القناع هنا مجرد وسيلة  
لإكتشاف القواعد التي تحكم هذا  
العالم المائين العرید ، وما كان  
يستطيع أن يتعرف على هذا العالم  
بغير هذا القناع .

لقد رحل بنا د . الميوطي  
ضمن عوالم مسرحية عديدة ،  
لإكتشاف التنوع والخصوبة ، وأبنا  
فيها معه العديد من عناصر الخير  
والجمال في المسرح الأخرى  
والأوروبي ( عصر النهضة )  
والمسرح العربي ، وهي رحلة  
يتميز بالإفادة والمثمة معا .

١٤٣١  
● التأميم ●  
● العدد ٩٥ ●  
١٠  
١١  
١٢  
١٣  
١٤  
١٥  
١٦  
١٧  
١٨  
١٩  
٢٠  
٢١  
٢٢  
٢٣  
٢٤  
٢٥  
٢٦  
٢٧  
٢٨  
٢٩  
٣٠  
٣١  
٣٢  
٣٣  
٣٤  
٣٥  
٣٦  
٣٧  
٣٨  
٣٩  
٤٠  
٤١  
٤٢  
٤٣  
٤٤  
٤٥  
٤٦  
٤٧  
٤٨  
٤٩  
٥٠  
٥١  
٥٢  
٥٣  
٥٤  
٥٥  
٥٦  
٥٧  
٥٨  
٥٩  
٦٠  
٦١  
٦٢  
٦٣  
٦٤  
٦٥  
٦٦  
٦٧  
٦٨  
٦٩  
٧٠  
٧١  
٧٢  
٧٣  
٧٤  
٧٥  
٧٦  
٧٧  
٧٨  
٧٩  
٨٠  
٨١  
٨٢  
٨٣  
٨٤  
٨٥  
٨٦  
٨٧  
٨٨  
٨٩  
٩٠  
٩١  
٩٢  
٩٣  
٩٤  
٩٥  
٩٦  
٩٧  
٩٨  
٩٩  
١٠٠

للرجل ؛ على غير حقائق يقينية ونواصيل سلسلة الأحداث المنطقية للعقد المسرحية لكي تكمل الخطوط الرئيسية لها ؛ وذلك يمرض أحداث الفصل الثاني والأخير والذي كتب تحت عنوان (الغمار) وكما هو واضح ؛ فإن هذا الفصل يعتبر الرد الفعل على الفصل الأول ، كون أحداث الأول تقوم على الإهمال . ولكن من سيكون مثلاً للذئب من الرجل المجهول ؟

● الرجل المجهول - في هذا الفصل - يتحدث للقاضي أنه يشعر بالفئحة لأنه قد عرف نفسه صفة خاصة لا تكن له من قبل وهي صفة الإهمال بحجرة ، ويستشعر الرجل المجهول (التهمة) متحدثاً إلى الجمهور :

موقفنا هذا يسانده ليس جديداً . رجل من أبناء الشعب ( ويشير إلى نفسه ) . منهم بإسم الشعب ( ويشير إلى الجمهور ) . لكن يبدو أن النسيان عما آتار الماضي قد حوصل الآن أذكركم ، سأذكركم .

ويضاهي المسرح حتى عمله ؛ لئلا شخصيات جديدة تزيد من حدة الصراع أو - بمعنى آخر - تلوه فكرة الفصل الأول ، تأن هذه الشخصيات متصارعة مجسدة أمام العين تلك الغارنة بين ما يحدث اليوم من ظلم وإضطهاد وما يحدث من محاكمة للضمير الإنسان الواسع - إن صح التعبير - وما أحدث بالأسس .

- فنجد المسرح ويضاهي حتى عمقه فيكتشف المشهد من جمهور غفير يجلس في صحن جامع ؛ ملصاً حول زاوية المسجد ، ونسرى الراوي يقص عليهم إحدى الحكايات من ملك الفرس الأعظم (جشيد) ؛ على البعد ترى شيئاً بسيط الظاهر مهيب ، ستعرفه بإسم ( أبى ذر الغفارى ) .

- في هذا الفصل يتعرض الكاتب د. عز الدين إسماعيل لشخصيتين ، من شخصيات التاريخ الإسلامي ، كما لها موقفاً عدداً تجاه السلطة ، بمعنى أنها كانتا يمثلان الضمير الواسع - في ذلك العهد - وقد لاقا من أنسوان الأضطهاد والعذاب ما جعلهما ضحايا للوحى الذى يكشف عن مواطن الخراب . هاتان الشخصيتان هما : أبى ذر الغفارى وسعيد بن جبير .

● بدأ الكاتب إلى التاريخ ليعطى عليه بعض ضحايا الحضرة والعمدة إلى التاريخ لها أسباب ثلاثة :

ثمة وأسباب عامة وأسباب تتعلق بالوئاس الوطنية (١) . - والشخصية الأولى وهي شخصية دأب ذر الغفارى ، تعتبر المعادل الموضوعى - إن صح القول - لأزمة أو لشخصية الرجل المجهول «السهم» والذي يمثل فى المسرحية - وكما ذكرنا - رمز الضمير الواسع الذى يحاكم . وكذلك شخصية سعيد بن جبير فالأول كانت لشفقة حياله - كما جاء فى التاريخ - تكمن فى هذه المميزات : وما يبرهن أن عدلى مثل أحد ذنباً ؟

لقد عرف طريقته فى انشاق المال بالأ يستأجر به قلة ، فأنكر على عثمان بن عفان (وهو ولاد ينى أمية أمثالك القصور - والضحايا ؛ ودعا إلى حق الناس فى أموال الملوك - وحسد أن الاسلام لا يجارب الثورة العامة والخاصة وإنما يجارب مجرد بعض الناس منها ، وتجمعهما فى أبهى بعضهم ؛ وبذلك أطلق عليه الاشتراكي الأول .

- ونسرى فى هذا الفصل الصراع بين أبى ذر الغفارى الذى يمثل (اليسار الاسلامي) ومعاوية بن أبى سفيان الذى يمثل (اليمن الاسلامي) فمعاصرة يوجه اتهامه إلى أبى ذر قتلأله :

تدهو الناس إلى الفوضى وتزليهم ضد الولي . . . فبره عليه أبى ذر قتلأله : عاوليت عليهم كى تستأثر أثت وأمثالك بالثروة ويعسوت الناس جيعاً فى الطرقات .

فلا يملك ومعاوية أن يفعل شيئاً لأبى ذر مقابل هذا المجموع حتى لا يغضب جماعير الناس المتضيقين حوله ؛ لم يملك إلا أن يوجه إليه مهمة اعتناقه ديانة (مزدك) وهي ديانة من يتبعها يعتبر موقداً على الإسلام ويقتل موته ، ولكن الغفارى يقضى عن نفسه التهمة .

فلتعلم أن لم أخرج من دين الله لم أعلم من أحد شياخير رسول الله عاش رسول الله فقيراً هذا مثل الأمل

ويُصر (معاوية) على إتهامه فتكون نهاية الرجل الضيق إلى الرزية إلى الصحراء هو أوسرته ، حيث قضى حياته هناك وبقي مسجداً وعاش حتى مات هناك .

● وتأتى الشخصية الأخرى التى تمثل - كذلك - المعادل الموضوعى لما يدور فى نفس الرجل المجهول ، أولاً يصادف الفعل الحقيقي عند الشخصية ؛ وأقصده بها شخصيته (سعيد بن جبير) والتي يحدد المؤلف موقفها لحظة مواجهتها للحجاج ؛ سعيد بن جبير قد حاكم ظلم الحجاج بالسيف والكلمات ؛ فما كان من الحجاج إلا أن استعده إليه ليرى أمره ؛ فسأله الحجاج عن سبب عروجه عن طوره فيقول له سعيد :

من أجل الناس خرجت من أجل المظلومين المتخربين من عقد الستم الحوف .

- ويشهد الصراع بينهما ما يعمل الحجاج يأمر السيار بأن يقطع رية (سعيد) ويتم تعذيب ذلك ويعلم سعيد بالسيف . وبعد أن يعرض لنا المؤلف ذلك الصراع الذى قام من قبل

بين أبى ذر الغفارى ومعاوية ؛ وبين سعيد بن جبير والحجاج بعد أن يمرض لنا هذا من خلال البطل الرئيسى ، يتسائل فى نهاية المسرحية :

هل أهدم ثقياً فى الصحراء مثل أبى ذر ؟ أم أهدم قتلألسيف مثل سعيد بن جبير ؟

هذه النهاية تجعلنا نضع أبديتنا على إجابة السؤال الذى تطرحه المسرحية : هل من الإهمال ؟ هل واهى يميز عن وجهه بأى صورة .

● الرجل المجهول والإقصاع الشرايعيدى المصفر :

● لو احتجرتنا (الرجل المجهول) رمزاً للإنسان ؛ فلنأنا سنجدده يجاهد ليحقق أحاسه بأخيه الإنسانية من حيث أنها قيمة ، يتزعمها من الواقع الخاوى الذى يحيط به ، ولكن رغبة الانزعاج هذه ورغبة الخلاص لا تجهد فى نفس الإنسان الوسائل التى بها يستطيع مواجهة هذا التناقض القاتل لأصيته ، وذلك على الحساسة التى تكمن من وراء موضوع المسرحية ؛ ولكن (الرجل المجهول) يلجأ إلى التاريخ - كما أراد المؤلف - ليذكر أحداثاً أراد أن يطالبها بالواقع الذى يعيشه ؛ فليعلم منها رمزاً لكل ما يحدث ، ولكل ما يرونه إليه نظرة من رؤية الظلم والحرية والمساواة ومقاومة الظلم وغير ذلك .

وهذا ما يظهر لنا الصراع القائم بين شخصيات المسرحية . فأحداث المسرحية تشير إلى الغفارى العبد من الأسئلة التى قد تأخذ طابعاً جديداً غيراً عن علاقة الإنسان بنفسه وبسلطته . وكذلك بين أن يكون الإنسان حر الإرادة وبين أن يكون سلبو الإرادة ؛ كل هذه الأشياء تطرحها أمانات المسرحية ولكن فى نطاق محدود من التجربة الإنسانية المتكاملة .



● وسنحاول الاقتراب من الشخصية المأزومة - التي تدور حولها الأحداث وهي شخصية الرجل المجهول ؛ ولكن قبل أن نتقرب لنا أن نتساءل : أين كان الرجل المجهول النسبة ؟

- هناك في المسرحية - ومنذ البداية - صوت تردد كلماته من خلف الكواليس ؛ وهذا الصوت هو الذي دفع الرجل للظهور أمام الناس عمداً لـ أن الصحة طالت ولابد لها أن يفترقا ؛ وكان هذا الصوت يمثل الرمز ، رمز الخوف من المواجهة الكسان في نفس البطل ؛ ولكنه في النهاية يقرر مواجهة الناس والسلطة متخلصاً من هذا الخوف الذي يمثل أماناً - على المسرح - على هيئة صوت نسمعه ولا ندره مصدره .

نسمع الصوت الخفي يأت من خلف الجدران :  
قد أن لنا باولدي أن تكلف للقد كرس حياتك لك علمتك ما أهرق ووجعت غيره أياي لكي لا أرضى لك أن تبقى الممر حياً في قديم نفسي .  
الدنيا واسمة والعالم رجب والناس هناك ينتظرون وعلى حين أنا نتفرق الآن لكن لابد ...

ويقف لهم المجهول على خشبة المسرح لكي يبعث الناس ؛ وهم يسمعون غنا منهم أنه مثل جده لكي يلهيهم ؛ لكنه يحدد لهم مهته التي تخرج من أطار اللهو ، وتدخل في إطار آخر وهو محاولة البحث عن كينونة الرجل المجهول ؛ يبحث الرجل المجهول عن نفسه من خلال رغبته في التحدث إلى الناس ؛ ولكن الصوت القابع خلف الجدران يبعث ، من أن تملكه شهوة أن يتكلم أو يلقى بالكلمات الجوفاء الرنانة حين يلاقي الناس ؛ وتبدأ شخصية المجهول أمامنا وريداً ، وريداً تنتهي لأزمتها الأساسية

التي تكمن في رغبة تحرر الروح من شيء مجهول يجعلها تشرع بقيد ما ، ولا تلك أمامه إلا أن تصرخ رغبة في الحرية .

ويظل الرجل المجهول يتحدث إلى الناس وهم يسمونه في صجر وضيق وهو يحاورهم رغبة منه في التصرف عليهم والتخلص - في الوقت نفسه - من هذا الصوت الذي يطارد من خلف الجدران والذي يعتبر (التيمة) الرئيسية التي تردد على طول الفصل الأول وهي :  
وعلى حين أنا نتفرق الآن لكن لابد ...

- وكما هو واضح من تكرار هذه العبارة ، أو هذا الصوت لرجل لا تراه العين ، أنه - على الافتراض - يتخذ قيمة رمزية في هذا الفصل ، هذه القيمة تتخذها كدليل تهادي به على المصادر الأساسية لشخصية الرجل المجهول ؛ لشخصية الرجل المجهول شخصية مجردة ؛ ولن نعتبرها بصفة نهاية شخصية إنسانية - فقط - ولكن سنستخلص رمزا لرواية شعرية نحدد لنا تلك الفكرة المجردة التي تقوم عليها المسرحية وهي فكرة (علاقة الإنسان بالمتنوع الإنساني) ؛ وكذلك السؤال الذي نطرحه المسرحية : على من يقع الإنهام ؟

● ومع أن هذه المسرحية قد اقتحمت في الأسلوب التعبيري شكلاً ما ؛ إلا أنها اعتمدت على الشعر الغنائي الرمزي في إبراز الفكرة العامة ؛ وأقول أنه . عز الذين إسماحيل قد استطاع أن يحقق للمفارقة الصعبة وهي تطور الأمر المبرد لديه وتحوله إلى صورة حقيعية ، تفرد تأمية نحو الحياة .

● رسم شخصية الرجل المجهول :

● نضع أبديتنا - ومنذ البداية - على أبعاد الشخصية الرئيسية في المسرحية وهي شخصية (الرجل المجهول) لتجسد . عز الدين اسماعيل

يرسم تلك الأبعاد على لسان البطل ذاته .

نسمع البطل يقول :  
لا أدري أين وكيف ولدت .  
لكني لست لطيحا  
لقد أخبرتني أن جنت إلى الدنيا بطريق شرعي

- فهنا نلمس أحاسيس الشخصية بالفرة وبلا انسياء وهو في مقابل هذا يحدد رغبته في أن تتحرر روحه .

هل يمكن أن تتحرر روحى بالصحة ؟  
فأنا عندك أرفع صوت ، أصرخ في كل مكان

وأقول لكم ولكل الناس بصوت يصعق كل الأذان  
أنا حر ، أنا حر ، أنا حر !

والمؤلف قد رسم الشخصية عن طريق شخصية أخرى - ثانوية - وهذه الشخصية الثانوية تحدد أبعاد شخصية الرجل المجهول في عدة نقاط وهي أن البطل روميتيكي ؛ جاسوس ؛ مجرم ؛ عاقل ؛ وكل هذه الصفات يتفهمها (الرجل المجهول) عن نفسه قائلا :

حاشا ! لكتكت تظلمنى  
تلقى في وجهي كلمات لا أفهم معناها

ومحاسبى  
تزعم أن روميتيكي  
تزعم أن جاسوس  
تزعم أن مجرم  
أنا عاقل  
وبهذا تعجب على نفسك .

- ونستمر مع الشخصية الرئيسية لتجد ملامحها تتضح لنا أكثر على لسان المدهي ؛ وهذا هو أول عيب نلاحظه على بعد الشخصية المدهي ؛ وتسرعي الشخصية ما بين الجسد الإجتماعي والنفس على غير إقرار ، فالليل يحدد أن أمة قد ماتت قبل الحرب ثم يعود من جديد ليؤكد أنها مازالت حية .

معيرواً بذلك عن رغبته الحقيقية المكتبة داخل نفسه في أن يكون إنساناً بمعنى الكلمة ، وهو

إنسان مثقف يتخذ من الفكر قوتاً للروح وهو صاحب مبدأ يربط في التغيير من أجل الأخص وهو يوضح هذه الرغبات عن طريق الإسقاط الفعلي لما يحتل في نفسه من أحاسيس عن شخصيات تاريخية ، أحست بنفس الإحساس الذي يعيشه الآن وهو الإحساس بأنه منهم لا شيء إلا أنه يربط في التغيير وعدم الخنوع يقول :

بل كان ابن جبير صاحب ممة حاول من قبل التغيير بيده لكن يد البطش المحباجة كانت أقوى ..  
وبواصل :  
لكن ابن جبير ما كان سفهياً بل صاحب مبدأ ..  
وبهذا المبدأ ألزم نفسه ..

- تلك التسامير - في الحقيقة - ما هي إلا استجابات نفسية للفعل داخل تعيش الشخصية المعنوية ؛ وبصفة شخوص المسرحية ، شخوص ثانوية تدفع بالشخصية المعنوية نحو النمو الدرامي ، تحدها أبعادها عن طريق الحوار الفعلي والصرع القائم ؛ ورغم أن شخصية المسرحية تدور حول رجل مجهول النسبة إلا أن المؤلف قد استطاع - عن طريق تحديد أبعاد الشخصية - أن يحدد لنا هذه الشخصية لتصبح أماناً حية ناشئة متحركة داخل العمل الدرامي وكأنها رمزاً للحقيقة عامة وهي : حقيقة الوجود الإنساني .

● الأسلوب :

● يتراوح أسلوب المسرحية بين التلويح والدلالي ، فالتلويح يتناسب مع طبيعة الشخصية المبهمة نسبياً ، وفي اعتقادنا أن أسلوب الدلالي أكثر تأثيراً على التطور الدرامي للمفصل في المسرحية ووضوح الشخصية أكثر من خلال صراعاتها يتضح ذلك من الحوار التالي :  
التمهم : لا ترفع صوتك يا سيد ما زلنا نتعاور ..  
الرجل : كلا .. صاصبع ، صاصرخ حتى يعرف

هذا الحشد حقيقة أمرك  
فأنا حين رأيتك من أول نظرة ..  
أيقنت بأنك جاسوس  
التهتم : يا سيد أنت تثير !  
تلقى في وجهي كلمات لا ألهم  
معتابها  
فأنا لا أدرى هل أقبل ما تذكره  
من أوصاف ..  
.. لي أم أرفض ..  
قل لي يا سيد ! لكن دون صراخ  
من فضلك  
أيها أعظم شائنا ، الرومانيكي أم  
الجالسوس ؟  
الرجل : أو تشرح أم تصنع  
الجلل ؟  
التهتم : إلى السائل كي أهرق .  
الرجل : بل تسخر من عقل ..  
التهتم : حاشا له  
الرجل : تصنع الجلل كي تنكر  
فيها بعد  
التهتم : أنكر ؟ أنكر ماذا ؟  
الرجل : تنكر جرمك .

— عن طريق الديالوج تتطور  
الشخصية وينمو الحدث ،  
والمسرحية اتخذت من الصيغة  
المسرحية أسلوباً لها . فقد  
اعتصمت على التفعيلة الواحدة  
دون الالتزام بقافية معينة ، ولو  
أن الالتزام بالقافية — في بعض  
الأجزاء — كان يأتي فيها لي شيه  
السجع .

والشعر يعتبر قضية مسلماً بها  
على اعتبار أنه أداة أخرى من تلك  
الأدوات التي تعطي مزيداً من  
القوة على المسرحية ، فالشعر  
وسيلة للولوج غاية ، وليس في حد  
ذاته هو الغاية ، ولا فقد العمل  
وجوده كنداء متكامل ، وكان  
من الأحرى لنا أن نقرأ ديواناً من  
الشعر على أن نقرأ مسرحية  
شعرية تحمل من هذا الفن اسمه  
وشكله لفظ ، وتجد كل البعد  
من فنية الحقيقة ومضمونة الذي  
يحفظ بقية دائمة لا يهن  
ولا تلين .

## الهوامش

• اعتمدنا في تحليل النص  
النشور عن الطبعة الأولى

لمسرحية ( محاكمة رجل جهول )  
د. عز الدين اسماعيل —  
سلسلة — المسرح العربي — الهيئة  
المصرية العامة للكتاب —  
١٩٧١ م . وكان المؤلف قد  
أصدر طبعة ثانية من المسرحية  
ضمن سلسلة ( المسرح العربي )  
بإمارة المصرية العامة للكتاب  
١٩٨٦ م ، وقام فيها بتعديل  
بعض المواقف ، بإحلال  
والإضافة ، وتلك المسألة تثير  
أشكالية مطلقاً هذا السؤال :  
هل العمل الإبداعي يمكن تعديله  
بعد فترة طويلة من النشر ؟ وهو  
خلق إبداعي يرتبط بالحقبة  
حضارية خاصة تحكمها قوانين  
ختلفة بالضرورة ؟ مجرد  
سؤال !

(١) فكرة المسرح — فرنسيس  
فرجسون  
(٢) صيوب التاليف  
المسرحي — ووتركير — مكتبة  
مصر — ص ٣٥ .  
(٣) فرنسيس فرجسون —  
الرجع السابق ص ٣٨ — ٣٩ .  
(٤) المرجع السابق — صفحة  
٤٠ .  
(٥) المسرحية من أسن إلى  
اليوت تأليف : ريموند وليمز  
(٦) راجع جلال العشري —  
جيل وراء جيل — المركز الثقافي  
الجامعي — ١٩٨١ م من صفحة  
٣٣ إلى صفحة ٣٤ .  
(٧) يمكن التعرف على هذه  
الأسباب بإضافة ، بالرجوع  
إلى كتب : دراست في  
المسرحية — د. أحمد سمير  
بيريس — مكتبة الحرية الحديثة  
جامعة عين شمس — ١٩٨٨ م —  
من صفحة ١٠٨ إلى صفحة  
١٤٦ .  
(٨) هذه المسيمات للشرطة  
قطر — بين موقفين مضادين ،  
أو انهماك فكرين يبدوان في  
ذلك واحد ، ولكن لكل منهما  
رؤية خاصة ، وطريقة نظر  
ختلفة وربما يكون لهذا التقسيم  
دواهي سياسية أو أيديولوجية  
أكثر منها فنية .

## ملاحم كلاسية في تحولات اخناتون

مسرحية : احمد سويلم

نقد : د. محمد نجيب التلاوي

طرح «سويلم» بعض الملاحم  
الكلاسيكية في مجالته الدرامية .  
كما سنرى ..

وإذا كان شكبير قد بدأ الخطوة  
الثانية بنجاح والقتار ، فأنا الآن  
في حاجة ملحة لن يبدأ خطوة ثالثة  
في مسرحنا الثعري الذي يدور في  
فلك الموضوعات التاريخية . غالباً —  
استلهاماً أو توظيفاً للتراث ،  
وأصبح مصيد الوقائع تلك  
الإمساكات المتشائمة عبر  
الموضوعات التاريخية .

ومذ أن ترجم «عالم مطران»  
مسرحية «عقل» لشكبير وقد  
فتح الباب للإبداع في المسرح  
الثعري ، فكتب شوقي ثم صلاح  
عبد الصبور .. وغيرهما ، وكنا  
نتوقع تنوعاً تدريجياً للموضوعات  
المتناولة ، ألا أننا وجدنا  
الموضوعات التاريخية هي السيطرة  
عند شوقي وباتكر وعبد الصبور  
والبيان وعبد الرزاق عبد الواحد  
وفاروق جويعة وأحمد سويلم  
واتس داود وشوقي حيس وعبد  
إبراهيم أبو سة ( .. ) ومثل هذه  
الكثرة الإبداعية التي وقعت أسيرة  
للموضوعات التاريخية تثير الكثير

عندما كتب «جون درايدن»  
مسرحيته الملوثة بـ «كل شيء في  
سبيل الحب» والتي حاول فيها أن  
يعيد كتابة مسرحية «التطويز»  
وكليوباترا» مستفيداً بالتصميم  
الكلاسيكية ليلخصها — على حد  
نعمه — من القوي الدرامية التي  
أثارها شكبير في مسرحته ،  
لشلت المعاملة على الرغم من  
امتلاك الطاء لها آنذاك ، بينما ظلت  
مسرحية شكبير في وجدان  
الاستاذية كلها ، وسبب الفضل أن  
«درايدن» اعتقد أن التصاميم  
الكلاسيكية ستكون له النجع حتى  
لو تجاهل رؤية عصره الفلكي  
وتناسى أن التراجيديات الكلاسيكية  
هي في جوهرها رؤية تعتمد على  
اليقين ، بينما كان عصره عصر  
تشكك وتحيط ( بينما استطاع  
شكبير أن يترجم المحيط الفكري  
لعصره ، وأبدع شكلاً مسرحياً  
جديداً يعتمد على مبدأ التقابل  
والجدل )<sup>(١)</sup> . وأحمد سويلم في  
مسرحيته الثعري «أخناتون»  
استطاع أن يوظف التراث التاريخي  
للتعبير عن هموم عصره . وقد

من التساؤلات ، هل هي محاولة لإعطائهم بعداً حضارياً أو فلسفياً يتمثل في ربط البعد الفكري بالتركيخ ؟ أم كما قالت - مباد صليحة - هو حينئذٍ لسوكلات فترات حضارية ضاربة لإصاحة لمرضاها على مجتمعنا بدهوى الأوصال ؟

وهل هي محاولة لتحيز سلاسل المسرح الشرقي المصري ؟ أم هي عدم قدرة من الشعراء على مسرحية اللوحة الشعرية ؟

إن ارتباط المسرح بالتركيخ ارتباط قديم قدم هذا الجنس الأدبي الذي صاحب الإنسان في حضارته القديمة والمعاصرة ، واعتماد كتاب المسرح الشرقي على التاريخ ينجح محمود ... ولا سيما أنهم يرتبطون بين الموضوعات التاريخية ، وبين واقعنا المعاصر في محاولة لتحقيق التوازن بين طرفي الأصالة والمعاصرة . وهي نظرة محدودة لجميع طرق الأهمية والمعاصرة هذه الطريقة ... ولكن ... إن تكثر هذه المحاولات فهو الأمر الذي يحتاج منا إلى وقفة معها كان استحصاننا لذلك النهج ، فلأننا لا نريد أن نشاور داخل دائرة مغلقة معها كناتج حسنا ، لا نريد أن نكرر لغة المقدمة الطللية في قصيدتنا العربية القديمة ، ومن هنا نطالب كتاب مسرحنا الشرقي ليتحركوا إلى الخطوة التالية وهي أن

يرسموا الواقع إلى مستوى جلوه التاريخ ، ولا يقتضوا باستلزام التاريخ أو توظيفه في أساليبهم ( لأن سياقات الحاضر لها مشاكله التي تحتاج إلى معالجة درامية وأهمية ، بدلاً من الأساطير التاريخية الرامزة ، المزمومة من الواقع العربي الآن مسرح رائج ومتر مبتذلة ومغلوقة ولا مغلوقة (١) )

إن القضية نفسها عند رواد فننا القصصي الذين تجرأوا شرات الضعف والاضطرابات وكانت مادهم القصصية المفضلة ... وفي مرحلة فنية متطورة تركوا الاتجاه التاريخي أو استلهموه بطريقة أكثر فنياً بعد بفترة ، لأن بناء القصة

التاريخية أسهل من غيرها ... وقياساً على ذلك فأنني اعتقد أن اتجاه كتاب المسرح الشرقي إلى التاريخ إنما هي عدم قدرة مسرحية الموهبة الشعرية - غالباً - ، لأن الموهبة الشعرية بمفردها ليست مؤهلة لكتابة المسرح الشرقي ، فمسرح شوقي سيظل حبيس الكتب للقرارة لغوية الزخرفة الغنائية عليه ، ولأنه انظر إلى الإبداع المتفاعل مع مفردات الحياة . إن المقصود هو الخيال الشعري ، والتعبير الشعري وليس مجرد النظم ، ولأنه على الشعر ما يفيد البناء المسرحي ... من هنا ننظر أصحاب الخطوة التالية للسيطرة على التجربة الحياتية ، ونحوها إلى طغى من التوثيق لتحقيق الموازنة بين الموهبة الشعرية والقدرة الدرامية التي تعتمد على الحوار الجليل لا مجرد الحكاية .

ولعل ما دعاني إلى التوقف مع التساؤل السابق تلك الملاحظة التي استوقفتني عندما تناولت مسرحية اختناون ، وتداعت إلى المحاولات التي سبقت وسوليم ، وتحملت من اختناون ، موضوعاً لها وهي :

١ - اختناون وتفرقت (١) : لملى أحد باكتير ، وهي مسرحية شرعية ١٩٤٠ ركز فيها على اختناون الشائر الباحث عن الحقيقة .

٢ - حكمة اختناون : (٢) ١ . ج . جبراهيم ، ترجمة صليبي المصري ١٩٦٢ ، وركز فيها على الصراع بين مستلزمات السلام ومطالب الحرب .

٣ - سقوط فرعون : لألفريد فرج .

٤ - اختناون : أجبلا كريسق . ٥ - ملك من شعاع : لعادل كامل ، وركز فيها على الجانب الروحي والصوفي .

وإذا كان الرمز اللغوي ثانياً فإن دلالة تتحرك وتتغير من عصر إلى عصر ، وكذلك الحدث التاريخي ثابت التفاصيل ، ولكن كل عصر يفيد منه بشراً نسي بحيث يختلف في مفهومه ،

وتوظيفه ، وكذلك الأمر أيضاً بالنسبة للكاتب الذي يتخير رؤية بعينها ، فليس معنى أن «سوليم» قد سبق بمحاولات كثيرة « واختناون » أن الموضوع مكرر أو محاد ... بالطبع لا ، لأن لكل كاتب رؤاه الخاصة ، بل الاختناون نفسه حق على مستوى الفأري الذي ينقل العمل الفني ، والعمل الفني هو في حقيقة جلوه وتجزئه مجموعة القراءات في مراحل زمنية مختلفة . ومن هنا في «اختناون» سوليم جاء حامللاً رؤية خاصة لأحد سوليم الذي يمكن رؤاه للواقع مجسدة في توظيفه التاريخي متعلقاً .

وشراء شخصيته «اختناون» كان سبباً في كثرة تناوله وتداولها بين الكتاب . وسوليم هنا تناول صراعاً يهم كل إنسان وهي صراع بين المادية بمخاطبها المادي وناحية ، وبين الروح وحاجتها إلى العظيمة من ناحية أخرى ... ومن خلال استعراض هذا الصراع ركز «سوليم» على كثرتين المتحولات من واقعنا المعاش وما :

○ فكر التنقل إلى الحكم .  
○ لكسرة استثمار الدين والتشرد وراه .

وليس معنى ارتباط الفكرتين بواقع معاش أننا نستحيل النص المسروحي إلى واقع تاريخي وحضاري ، بل أننا نتناول هنا أن نحيل المسرحي إلى عناصره الفنية في «اختناون» إلى عناصره الفنية في غير معزل عن الفكر الإنسان ، لأن البحث عن توثيق معاصر للتوظيف التراجي في المسرحية صحيح العمل ، ويجعلها إمكاناته الفنية التي يمكن أن تمتد إلى ما بعد هذا العصر ، لأن «سوليم» يتجادل بوعي مع الدلالات الساكنة في عصره والتي يمكن أن تكون فريضة لاكتساب دلالات جديد في عصر آخر ، ولأن النص المسرحي هنا غنى بنواحي التجربة الإنسانية على المستويين السطوي والشعبي ظاهرياً ، وعلى مستوى الصراع الخفي بين الغلبة الغلبة ، والروحية المقدسية ، وإن كان «سوليم» قد سبق إلى موضوع

هذا الصراع الذي تناوله من قبل شكسبير وأليوت ثم صلاح عبد الصبور في «مأساة الحلاج» .

أما فكرة الصلح إلى الحكم والإحاطة بالملك أو الحاكم فهي فكرة كثر تناولها بصورة ملحوظة بين مبدعيها في بلدات الشتات ، ويبدو أن وصول السادات إلى حكم مصر كان من وراء هذه الكثرة ، فجمال الفيضان يمددنا عن كيفية وصول «الزيتي» بركات ، متسلقاً إلى الحكم ، وعبد جبريل يمددنا في «أوراق ابن السطيط» عن كيفية وصول «كافور الأشعدي» متسلقاً إلى حكم مصر .

في غلظة من الزمن ، و «سوليم» يمددنا هنا عن محاولات «آي» ، غارس القصر ثم قائد الجيش - للوصول إلى الحكم بدلاً من «اختناون» ، الذي كان يقف فيه ، فينحاز «آي» إلى الكهنة ويجنون طبعه الخيرة تحت ضغوط الإغراء لغتهم العظيمة ، فلقد نجح الكهنة في استقطاب «آي» إليها سلباً لاستثمار اختلاف بين «اختناون» والكهنة ليصعد على أكتاف الفتنة إلى حكم البلاد .

وعند وصول «آي» إلى السلطة قد اكتشف بعض الصلح ، وهنا تلعب بعض الظلال الكلاسيكية التي تحمل من الصلحة وسيلة للحل ، وقد ساعد على ذلك أن «سوليم» قدم «اختناون» في صورة الحاكم المثالي الذي يسعى لنشر مبادئه ، وقد شغل ذلك من تقدير حجم رد فعل الكهنة في الزخم من تحذيرات أمه . وهذا «آي» يؤثب نفسه عندما لم يظن لوجود «كارع» الذي جاء ليخبر «اختناون» عن تحركات «آي» ، المخربة :

اختناون : اسمتنا ياكارع ماذا عن اخبار الفتنة لا . اسمتنا . آي : ( لنفسه ) لم في الضلع لحماة هذا الشبل ... بالقبلي كارع : اشاعوا عنك بامروا اتوايلا فانت جبرت طيبة هاربا من ثورة الكهان والشعب

١٠٠  
٩٩  
٩٨  
٩٧  
٩٦  
٩٥  
٩٤  
٩٣  
٩٢  
٩١  
٩٠  
٨٩  
٨٨  
٨٧  
٨٦  
٨٥  
٨٤  
٨٣  
٨٢  
٨١  
٨٠  
٧٩  
٧٨  
٧٧  
٧٦  
٧٥  
٧٤  
٧٣  
٧٢  
٧١  
٧٠  
٦٩  
٦٨  
٦٧  
٦٦  
٦٥  
٦٤  
٦٣  
٦٢  
٦١  
٦٠  
٥٩  
٥٨  
٥٧  
٥٦  
٥٥  
٥٤  
٥٣  
٥٢  
٥١  
٥٠  
٤٩  
٤٨  
٤٧  
٤٦  
٤٥  
٤٤  
٤٣  
٤٢  
٤١  
٤٠  
٣٩  
٣٨  
٣٧  
٣٦  
٣٥  
٣٤  
٣٣  
٣٢  
٣١  
٣٠  
٢٩  
٢٨  
٢٧  
٢٦  
٢٥  
٢٤  
٢٣  
٢٢  
٢١  
٢٠  
١٩  
١٨  
١٧  
١٦  
١٥  
١٤  
١٣  
١٢  
١١  
١٠  
٩  
٨  
٧  
٦  
٥  
٤  
٣  
٢  
١



لنبي في مدينتك للملأيد  
والخسوف لندشك  
الزومع  
وبعجر دين أبالك  
وقيل بان زوجك  
سیدی .. تفویك في  
دينك  
ولی حكمك (١٧)

و «اختاتون» وسولم هنا  
يختلف عن «اختاتون» بأكبر اللحن  
يسمى لأدراك الحقيقة، أما  
«اختاتون» وسولم فهو الحاكم  
لشأن الذي استوتق من الحقيقة  
ويسمى إلى تحقيق تلك المثالية، ولم  
يتخذ بما دبره الكهنة عندما تولى  
الحكم، فأ «اختاتون» = سولم =  
يقاطع الكهان الأكبر :

(اختاتون) : (مقاطعاً) مهلاً  
مهلاً .. ياكاهن آسون الأكبر  
ان تتولى تتويجك الآن .. وتبارك  
ملكاً

هذا شيء طيب ..  
أما ان تدخل في ظل الحك آمون  
تفرسه حل فرساً ..  
فهذا ما لا أهله منك  
هذا مالا أراضه ..  
ان ألهي ربح أهلك .. ا  
رب .. في قلبي  
رب .. في عيني  
أتى ألهي وحده .. لا هيرك  
يامن سبحت الأشجار بصمك  
يأتون (١٨)

ومن هنا بدأ الصراع ، لتنتقل  
إلى الفكرة الثانية حيث ان الكهنة  
يتاجرون باسم الدين ، وبهيون  
الإتاوات ، واختاتون يفتن لكل  
هذا وللشعب يملن من وسوسة  
الألفه ، متسلطة في «آتون» :

(اختاتون : أن أعلن وسوسة  
آله الواسي في ربي آتون (١٩)

وبطبيعة حرك الكهنة ضد  
«اختاتون» ، وتحرك «اختاتون»  
بمثالية زائدة وكانت تنصه الحيرة ،  
ولم يفتن إلى تحذيرات الأم من  
الكهنة :

ق - الأم : يساولدى .. ان  
ادري منك بأسرار الحكم  
دع دين الآله ولا تنكره  
دع آله الواسي .. قلها الكهنة  
والأصوان

ولم جيروت .. ولهم سلطان (٢٠)  
ق : يساولدى .. لن يتركك  
الكهنة  
أتج يتسك ياولدى من سلطان  
الكهنة  
فأنا اهرهم (٢١)

وتبلغ مثالية «اختاتون» ، حداً  
بعيداً عندما يكشف خيانه «أى» ،  
وتحرك الكهنة ضده ، فيتنازل عن  
المرش ويتنازل معه عن المادية  
الديوية بمحض إرادته :

( أعلن باسم الشعب ويسلم  
الفرعون .. ويسلم ألهي آتون  
ان قررت نزول من عرش الدولة  
بارادة اختاتون الفرعون  
لا يسارادة كهنة آسون .. او  
أخوة (٢٢)

فهو يبحث عن ارض أخرى :  
( فلأبحث عن ارض أخرى  
صالحه حذراء

تؤمن بالحب .. وبالرحمة  
ترضى .. ان يتأذى الناس ..  
ويتنشر العدل (٢٣)

واختاتون هنا ليس ملكاً إنما هو  
إنسان يجمع بين جنسية مظاهر  
القوة ، وكرامن الصف ، فلقد  
غلبت توازنه الروحية من تطلعاته  
للإدابة المحدودة فأثر الانسحاب .  
والملمح الكلاسي الثالث هنا عندما  
لمعت الصدفه دورها في كشف  
الحياة بعز ان «اختاتون» وإنسان  
يخطئه ويصيب ، وإن مثاليته  
شابهها لندرة الحيرة وليبت  
«سولم» إن «اختاتون» هنا  
ليس ربا ، ولا روحاً لهذا الرب  
على طريقة «آتون» .

وإذا كانت الصدفه الكلاسيكية  
هى التى كشفت تحركات الكهنة  
ضد «اختاتون» ،  
«اختاتون» نفسه يفسر ذلك  
بطريقته الخاصة على أنها -  
الصدفه - كانت منحة من «آتون»  
فلقد حفظه من مكائد كهنة  
«آتون» .

وكان رد الفعل القوي من كهنة  
آسون هو الترجيع لنا من سدى  
حرزهم على اقتحامهم للأساطير  
وللمكانة في المجتمع .. قال  
«اختاتون» .

( : اهرق ما يتخون وراه  
من أكمة الدين الجوفاء  
.....

الكهنة ياماه . سعدة بالألفة  
المنة  
لكل اله سلطانه ..  
ومعابه .. وأتواته ..

الكهنة يتخلون الدين طقوساً  
وتجارة (٢٤)

وسولم يحاول تعميق الحبس  
للمساوى ، ومن ثم تعميق التجربة  
باستخدام هذه المقارنة أثناء وسده  
لتحركات اطراف الصراع عن  
طريق استحداث للتصاوغ  
الثاني ، ف «اختاتون» = الحكيم  
الفرعون - يسي بمثابة لتحقيق  
العدل والحب والخير والإيمان  
«آتون» ، لأنه على حد تعبير  
فريق :

( هو العاشر بالحق  
وهو الطيب .. لا يرضى غير  
الصدق ... ) (٢٥) ولأن كل ذلك  
ورفض ( ان يحيا في ارض تتلون من  
حوله يملأها الحونة  
والسفاون (٢٦)

وفي المقابل نجد الطرف الآخر  
«الكهنة» ومعهم «آى» يسعون  
لث الفتنة وتحقيق الفرقة لاسقاط  
«اختاتون» ؛ ليعودوا إلى هيبتهم  
الخاصة على الشعب الطيب ،  
وهذا «آى» يفكر ويدير :

( : لكن كيف تطيح باختاتون  
هل تغلته ؟ يكون خلاصاً  
منه وما يدعوه ؟  
هل تطلب منه ان يتخلل من  
عرش الدولة ؟

فلذا أصبح مسلوب السلطان لن  
يملك ان يرضى دعونه الدينية .  
ويلك تنخلص منه ومن آتون  
أله

فلذا رفض وعادته قيده وأودعته  
سجن القصر .  
.. لن أجد الأمر صعباً ..  
كى أله فوق العرش (٢٧)

ومظاهر الصراع هنا كلاسيكية  
لأنها بين الخير والشر ، وتنعم أمام  
عمل تقليدي يعتمد على المقدسة  
والعقيدة والخل وهي ثلاثية البناء  
التقليدي ، وألمح هنا يتنى إلى  
الإطار التيمى السائد منذ تولى

اختاتون للحكم ؛ لأنه صاحب  
السعوة إلى الخير والعدل .  
والنشاط المسرحي هنا قائم على  
تسجيل تفصيل لمعطيات مظاهر  
الصراع المحسوس بين دعوى الخير  
والشر .

وإذا كان النشاط المسرحي هنا  
( هو نشاط معرق يعرض تجربة  
إنسانية مسترجعة .. لى الطار  
سرحي يتجادل مع الواقع بغرض  
تحقيق الإيصال المؤقت (٢٨) ، وإذا  
كانت لغة الحوار الجلي التي تعتمد  
على الدراما لا تقيم جدلاً بين  
شخصين المسرحية فقط بل ( تقيم  
جدلاً أوسع بين عالم المسرح  
الوهمي ، وعالم المخرج الواقعي -  
حيث ان المخرج يتجسج حوار  
الشخصيات ليصل إلى فكرة  
مفهومة عن معنى الحدث الدائر من  
خلال واقعه هو كمخرج . دون  
مسئونة من قصاص و  
أروا .. ) (٢٩)

فعل هذا الضوء يمكننا ان نقبل -  
مؤقتاً - صوت «الراوى» في بداية  
المسرحية لأنه يقوم بتهيئة المشاهد او  
القارى للاسترجاع :

( : احكى لكم حكاية قديمة  
كانت على ضفاف النيل

ويصور «سولم» على أجهاد  
الكورس - ملجح كلاسي ثالث -  
الذى يغنى الملحن نفسه الذى يردده  
الراوى :

( .. نحكى لكم حكاية الخلود  
... حكاية التوحيد .. قبل  
ان يحى آتيابه

قبل ان يبطوحى من سياه (٣٠)  
قد تقل صوت الراوى في بداية  
المسرحية وقد يظننا هناك الكورس  
إلى جميع الأحداث ، ولكن ان  
يتصلح «الراوى» في السياق  
الحدائى للمسرحية بطريقة تقريرية  
لتوضيح امر .. للتصليق على امر  
ما ، فلهذا - هنا - يرحم للمشاهد او  
القارى فرصة الانسجام مع  
الحدث المسرحي ، وليشعر بين  
الحين والآخر أنه أمام مشهد تمثلى  
يفعله - بما يسمى - من جو الوهم  
للمسرحي ، ومن ثم يقلل الفعل  
الطغلى بالمحدث المسرحي .  
والراوى هنا يلكرنا باستطرادات





## الحرية والتاريخ المصري

د. وهاء إبراهيم



لقد آن الأوان لأن ننظر الى المعارض التي يقدمها بعض الفنانين الجادين نظراتنا الى كلمة جادة أو فكرة جديرة بالمناقشة . وكل عمل فني حقوقي ، وكل حفل فني يلغى الاحترام الصادق للفن كرسالة ، إنما يحفز لقرائته ، وفي هذه القراءة ما يعني أن العمل الفني قد أصبح « قضية رأي » أو « حوار عقل وروح » .

ويعد معرض د. صبرى منصور الذى أقيم بقاعة السلام في شهر مارس الماضى واحداً من هذه المحافل الفنية الثرية بالمعنى ، ومن ثم الجديرة بالنقاش . وللازار لهذا المعرض أن يشعر بزخم مصر في المعرض كله ، فلقد وضع الفنان « القضية المصرية » بكل أبعادها في ميزان الفن ، وقدم من خلال عناصر التشكيل الجمالى رؤية نقدية حضارية للروح المصرية .

فإذا كان عمود خنثار قد شكل من خلال وسيلة الفن الصلب رؤية من بعث الروح المصرية مستنداً حضارياً للتبلية ، حافظاً للهمة ، ومثيراً للطاقة التى يجب أن تسرى مرة أخرى في النفوس من خلال تشكيلاته التى صورت سلوكيات الروح المصرية الاحيالية في حبها للعمل الجاد ، ميرزا لدور الإرادة والشموخ كمحرك لهذا العمل ، وإذا كان خنثار فعل ذلك في وسط مناخ متكامل يطالب بالهبة والتحرية والاستقلال .

فإن صبرى منصور يعيش مناخاً مختلفاً تماماً ، مناخاً يشهد انكساره الروح المصرية الإبداعية على كل المستويات ، وما بين الهبة والانكسار من جدلية ، اختلفت الرؤية التعبيرية لكل من الفنانين - بصرف النظر عن اختلاف الوسيط المادى - ففي الوقت الذى أكد خنثار على ضرورة العودة الى الجذور فهو الحل لحفز الأرادة المصرية على النبوض ، صبرى منصور منصور بالروح والخط والرموز الشكلية عن أن الروح المصرية حسيبة بين جذران التاريخ ، تميم مخلقة في سماء مصر بلا هدف « المومياء الطائر » ، تنتظر الفارس الذى يمتطى الحصان ليتجاوز بها انكسارها ، والفارس ليس فرساً ، بل هو كل أفراد مصر ، حين يجلس كل منهم في مجاله .

ولذا يصور صبرى منصور مصر في بساطتها البيئية والاقتصادية ، ويعرض لضرورة انفلاتها الروحي من أسر التاريخ ، كما يعرض لمسيرتها الروحية أو الدينية برموز أدائية يظلم عليها الوضوح والبساطة ، تتمثل في التشكيلات المختلفة لمواقف الحزن .

وفي انجاز يمكن القول ان صبرى منصور عبّر عن رؤية لمصر عكس فيها واقعيها البسيط « الطين » - مادة ولونا - مشيراً الى أن هذا الواقع لا يزال مسطوحاً في حاجة الى صقل ونظام ، لذلك جاءت اللوحات كلها خلوا من « المنظور » كما جاءت الخطوط وذلك بلا التزام بالنسب الواقعية الشكلية وذلك حتى يسطرح - ويجدد - مشكلة حاجة السطح - في وجود مصر - الى المعالجة والتنظيم ، وبحيث يتصاغر غياب المنظور مع لا واقعية النسب والخطوط الشكلية في التأکید على حاجة ظاهري الوجود المصري للتنظيم والمعالجة . وفي الحقيقة

يصبح لغيب المنظور دلالة حضارية ؛ إذ أنه يمكن القول بأن فكرة المنظور لم تنشأ في البيئة الأروبية إلا كنتيجة لفراغ هذه البيئة من قضية « سطح الواقع » وانحماها - من بعد ذلك - إلى الرغبة في « تعميق » الواقع ، فنجاء « المنظور » في الفن ليعلم عن مولد الرغبة في التعميق في الواقع . أما هنا - في معرض صبرى منصور - فتحة تأكيد على عدم الفراغ من ظاهر الوجود في مصر ؛ ولذا لا حديث عن « تعميق » ومن ثم لا حاجة إلى « منظور » . إن الحياة في مصر لا تزال تمشي « بالظلم والعرض » فقط ، أما « العمق » فلن تتصل الأسباب بينة وبين واقع الوجود المصري إلا « بالخرقة » .

والحرية - في معرض صبرى منصور - ليس لها إلا دلالة حضارية ، إنها الانفكاك من أسير التصاريخ - أو قبل من « داء التاريخ » - أنه يريد للهرم أن يفتح عن مومياء الروح المصرية ، ولذا رسم تلك الفتحة المستطيلة في الهرم لأنه يريد أن يبعد ما ترسب في وعي المصري عن الهرم أنه قبر ، أو باستيل الروح المصرية ، فتعود الحياة إلى اللبيب من جديد في هذه الروح بما يحكمها من التحليل في أفق الوجود الرحبة ، متطورة في تحليلها ، مشرفة على رصيدها انورحي الضخم المتراكم عبر العصور ، ما بين عبادة وثنية ، ثم توحيد احتاؤون ، ومسيحية ، وإسلام .

ولقد جسد الفنان عن قضية الحرية الحضارية ببساطة شديدة ، فكتفى من اللون بما تقدمه الصحراء من صفرة ، وما يقدمه طين الدلتا من بنية ، ولم تكتف لوحاته بالتركيبات التشكيلية ، بحيث يمكن وصف اللوحة من لوحاته بأنها كتبت بحروف مفرقة تسهل قراءتها على الوحي البسيط .

وأخيرا أقول إن معرض صبرى منصور صرخة احتجاج لفنان صادق يبحث عن لغة فنية مصرية أصيلة تستند إلى ذلك الأطوار المرجعي الأساسي « التاريخ المصري في كل أطواره » مكتشفا بداية لطريق جديد يأت بعده ، ففى معرضه كان هو الإنسان المصري الذي يعيش المناخ بكل صليباته وإيجابياته ، وأيضا هو الفنان الذي حاول أن يقدم لغة فنية عليا ، يتواصل بها التاريخ وتجرع الروح المصرية الإبداعية لتقدم ذاتها في كل حفل فني قائلا : أنتى مصر ♦

## تعليق على كلمة مارتن إسلن

للآثار الاجتماعية<sup>(١)</sup> إلا أن إضافة اسلن تتركز في مقولته بأن المسرح « يقدم » مرة ، وإن المجتمع هو الذي « يتمكس » في هذه المرة ، و « يتأمل » فيها نفسه . وهذه الفكرة هي محصلة أحدث النظريات النقدية في العالم الغربي التي ترى - على ضوئه الاكتشافات الحديثة في علوم اللغة - أن أى عمل أدبي ليس سوى شبه معنى ، وإن العالم هو الذي يعطى لهذا العمل الأدى معناه . أو كما يقول اسلن : « الجمهور يتحمل مسؤولية إيجاد معنى الفعل [ المسرحي ] وتفسير الأحداث التي تعرض أمامه »<sup>(٢)</sup>

أما عن الوظيفة الاجتماعية للمسرح في التراث الغربي فقد بدأت ، بداية متواضعة مع الرومانتيكيين ، بدافع من نزعتهم الانسانية . إلا أنها أخذت إبرز صورها بفضل تأثير الفلسفة الوضعية لاوجست كونت على طبيعة زولا التي ترى أن وظيفة الأدب هي قيادة الانسانية نحو مستقبل أفضل ، من خلال تطبيق للنهج العلمي على الحقائق الاجتماعية التي يعرض لها الأدب . ويستطور نفس هذا المفهوم عند أجيال كتاب المسرح الحديث ، متخذاً صيغاً شتى تتدرج كلها في نفس الأطوار ، بعضها

التجاوز على وجه التحديد تكمن الوظيفة الرئيسية للمسرح المعاصر - عند اسلن - في أنه « يلعب دوراً مهماً في تشكيل - مبررة الذاتية للمجتمعات والثقافات والدول ، بل كل شعورها بهويتها وبخصوصيتها وفردتها » فالمسرح أن كان مجرد صدى للواقع ، انصلحت لمعالجته في صنع إيديولوجيا المجتمع ، لأنه ليس سوى انعكاس لما في ظل مثل هذا المفهوم . لكن اسلن يرى أن المسرح يجاوز الواقع المحاكى - يؤدي وظيفة نقدية ذات طابع اجتماعي ، وبالتالي له دوره الفعال في صنع إيديولوجيا المجتمع . أو بمعنى آخر أن هناك علاقة جدلية بين الواقع والفن المسرحي .

فالكاتب المسرحي يستمد مساندته من المجتمع ، لكنه إعادة صياغته لهذه المادة « مسرحيا » يشكل بدوره في تصور المجتمع عن ذاته . ولعل هاري ليفين يعد من أفضل من صاغ هذا المفهوم في النقد الغربي الحديث حيث أكد عام ١٩٤٦ أن « العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع متبادلة ، فالأدب ليس اثر من آثار المسليات الاجتماعية فحسب ، بل هو أيضا مسبب

مسرف في الثورية كما عند سارتر وبريشت ، وبعضها أقل حدة كما عند شو وميلر وسيتني الكثير من النقد ومنهم اسلن - هذا المفهوم الاجتماعي لوظيفة المسرح .

في حدود ما ذكرته تباد نظرية اسلن في الدراما بسيطة ومنطقية : فمهمة المسرح عمادة الواقع من خلال منظور نشري . ووظيفة المسرح اجتماعية ، الا اننا نجد اسلن في كتابه « تحليل الفن الدرامي » يعرض لآراء تعمق من هذا المفهوم وتثريه فهو يوضح أن « ادراكنا للحقيقة اليومية ليس الا وهما »<sup>(٦)</sup> وبالتالي فإن المسرح « الذي لا يفعل سوى اضافة عنصر تكميل في التصوير الخيالي إلى بنية الوجود التي نسميها الحقيقة ، يعطينا صورة كاملة عن وضعنا كمخلوقات إنسانية على هذه الأرض »<sup>(٧)</sup> وهو يؤكد راية هذا بالاشتهاد بمفاهيم شكسبير في مسرحية « العاصفة » عن كون الإنسان والحياة مجرد اطياف احلام .

وهذا مفهوم معقد لمهمة المسرح يرتكز على اساس مزدوج : افلاطون فلسفيا ، وبيرنانديل دراميا . اسلن هنا يكتاد بقرب من افلاطون في مفهومه عن الفن « الصادر عن نظريته في المعرفة » من انه عمادة لمحاكاة ، اي ليس محاكاة الحقيقة ، وبالتالي فهو محاكاة لوهم . الا ان اسلن لا يعتقد كافلاطون في وجود عالم المثل . ولكنه يميل الى اعتناق فكر شكسبير أن الحياة حلم . وان الإنسان مضنون من نفس مادة الاحلام . وهو بذلك يشارك دوفينيون في بعض مآذره من آراءه ، عام ١٩٦٥ ، في سوسيولوجيا المسرح « من د ان الانسان هو حلم طيف . والمسرح هو حصة الطيف . انه طيف يلقي بنا في المستقبل . اي ليا لم يكتمل . . .<sup>(٨)</sup> ومن هنا فمحاكاة المسرح للحياة ليست سوى محاكاة لاختلاف مستويات الحقيقة ، ونسبية الصلح ، وتعدد الخصية . وهنا يقرب اسلن تماما من المفهوم المسرحي لبيرنانديلو .

هذا البعد الفلسفي الذي يضيفه اسلن على مفهومه على ماهية المسرح ووظيفته مصدرة - كما هي الحال عند الكثير من المثقفين الغربيين في العصر الحديث - تأثير افكار كارل يونج عن الفن التي تقدر ان « العمل الفني شيء اشبه بالحلم »<sup>(٩)</sup> ، وان « رؤية الفنان مجوم حولها شيء . . . »

يوحي لنا بالغموض المتأقن في الخفاضة الغيبى «<sup>(١٠)</sup> وان هذه الرؤية إنما هي تعبير رمزي حقيقي . اي تعبير عن شيء موجود بذاته ، لكنه معروف بمعركة غير تامة »<sup>(١١)</sup> .

هذا التعميق النظري من جانب اسلن لا يلغي الوظيفة الاجتماعية ، لكنه يعدها فتصيح اجتماعية - سيكولوجية - فلسفية . فادراكنا « لوضعنا كمخلوقات انسانية على هذه الأرض » يشمل هذه الابعاد الثلاثة باعتبار أن الوجود الإنساني لا يقتصر على احدها ، ولكنه يضمها في كل موحد . وبالتالي فالمسرح المعاصر في مجتمع حديث معقد التركيب ، شديد الوحي بذاته وبسرعة تطوره ، لا يمكن أن يتم بجانب دون آخر . ولما عالج المسرح المعاصر ، كما يوضح دوفينيون : ان يتم بكل المواقف الجمعية والفردية «<sup>(١٢)</sup> والمسرح بهذا المعنى « تجريد للوجود الجمعي والفردى . ويجال التدريب الذي تنعكس فيه الامكانيات الحقيقية . لتدخل الحرية في العالم »<sup>(١٣)</sup> . وهذا هو نفس ما يقتره سارترن اسلن من افكار من خلال منظور آخر ، في كتابه « تحليل الفن الدرامي » حين يعرض لمشكلة « الحقيقة » المختلف عليها بين دعاة الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية ، واصحاب المفاهيم الشعرية في المسرح ، فيوضح ان تلك مشكلة زائفة ، ويقول ان « كتاب المسرح الذين يتوهون بالجانب السياسي والاجتماعي ، يرتكزون كل اهتمامهم على الحقيقة الخارجية الوحيدة ( . . . ) بينما هؤلاء الكتاب ( . . . ) الذين يرتكزون بنهمهم على دلالات الاستبطان الشعري ،

يميلون الى احوال وصف وتحليل « الحقائق » الاجتماعية لصالح الحقيقة الداخلية . ومعيداً عن ان يكونوا مصورين للعالم كما هو ، فان مسرحياتهم تنتمي الى عالم الحلم . لكن عالم الحلم هذا حقيقي عندهم وعند جمهورهم . تماماً كما يكون عالم الحقائق المادية عند البريتشتين . واكثر من هذا فان مؤلفاتهم يمكن ان يكون لها للضمون السياسي الواسع المدى مثل الواقعية الاشتراكية عند الكتاب الذين يفضلون هذه الصيغة للالتزام »<sup>(١٤)</sup> .

ان وظيفة المسرح في عصرنا وظيفه يشارك فيها الكتاب جميعا وينهضون بمسؤوليتها معا على اختلاف تصوراتهم

وايديولوجياتهم . فنحن كما يقول اسلن في كتابه « مسرح الحب » : « نعيش في عصر تحول . اكثر من أي وقت مضى - عصر يتميز بتمدد غير للأفكار ( . . . ) وكل عنصر في تكوين ثقافة العصر يجد لنفسه تعبيراً فنياً مختلفاً »<sup>(١٥)</sup> فتعدد الاتجاهات الفنية في المسرح ، انما هو نتيجة تعدد وتشعب وتعدد الأفكار في عصرنا . وشراء المسرح المعاصر يقاس بقدرة على احتواء شراء الفكر المعاصر . وعظم مسؤوليته المسرح في عصرنا الراهن تقاس بتعدد وطلاقة التي تقرضها طبيعة الحضارة الحديثة .

وهكذا فالتقاء المحدثون - ومعهم اسلن - لم يعد في مقدورهم تصور وظيفة احادية للمسرح . ولما هم يطالبون بوظيفة مركبة تتواءم وتتوافق مع بيئة الحضارة المعاصرة ♦

### الهوامش

١ - انظر : ريتيه ويليك واوستن وايرين ، نظرية الأدب ، ترجمة هي الدين عيسى ، دمشق ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ ، ص ١٢٠ .

٢ - Esslin (Martin), *Anatouie de l'art dramatique* Paris, éditions Buchet Chastel, 1979, r. 120

٣ - جان دوفينيون ، سوسيولوجيا المسرح ، ترجمة حافظ الجسالي ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٦ ، ج ٢ ، ص ٤١٣ .

٤ - د . ابراهيم حامد ، مقالات في النقد الأدبي ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٢ ، ص ٦٤ .

٥ - Esslin (Martin), *op. cit.* r. 130

٦ - *Ibid.* r. 109

٧ - *Ibid.* r. 110

٨ - جان دوفينيون ، م . س ، ص ٤١٤ . كارل يونج ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٥ ، ص ٢١٢ .

٩ - م . س ، ص ٢٠١ .

١٠ - م . س ، ص ٢٠٢ .

١١ - جان دوفينيون ، م . س ، ص ٣٦٩ .

١٢ - م . س ، ص ٤٠٦ .

١٣ - Esslin (Martin), *op. cit.* r. 136

١٤ - *Ibid.* The Theatre of the absurd, r. 15

١٥ - London : cox and wyman Ltd., 1968, r. 22



## تعليق على كلمة هارثن إسلن

في يوم

السرع العالي

٢٧ / ٣ / ١٩٨٩ م

ج. ع. حافظ

وقد يبدو لأول وهلة - نتيجة للاستلزام المكثف لعملية يوم المسرح - أن إسلن هنا يردد مقولة المادية التاريخية من أن الفن مجرد صدى أو انعكاس للواقع الاجتماعي . لكن التكوين الفكري لإسلن - كما تدل عليه مؤلفاته - على النقيض من ذلك . ولابد لنا كي نفهم تصوره عن ماهية المسرح من أن نضيف إليه مفهومه عن الجمهور الذي يشكل عنصرًا أساسيًا في الظاهرة المسرحية . إن إسلن يؤكد أن الجمهور يقف أمام هذه الصورة التي تعكسها له مرآة المسرح « مستحسنًا حينًا ومستنكرًا حينًا ، قابلاً لها تارة ، ورافضاً لها تارة أخرى » . وهذا يعني أن المسرح لا يقدم للجمهور صورة حرفية للواقع .

وقد سبق لإسلن أن شرح فكرته هذه بالتفصيل في كتابه « تحليل الفن الدرامي » ، وكان أبرز ما قاله في هذا المجال هو أن « هاملت يتكلم عن المسرح كمرآة تنعكس فيها الطبيعة » . وفي الحقيقة ، فإننا اعتقد أن المجتمع هو الذي ينعكس في المرآة التي يقدمها له المسرح . فالسرح ، وكل أشكال الفن الدرامي ، يمكن اعتبارها مرآة يتأمل المجتمع فيها نفسه <sup>(١)</sup> وتفكير إسلن هنا متوازياً مع تفسير دولينزون ، لنفس حبلته هاملت عن العرض المسرحي من أن « المسرح يضع الحقيقة موضع البحث ، فالتمثيل المسرحي ليس مجرد هو بوجوه خيالية ، بل أنه يتوسل بوجوه خترة لكي يفرض على الإنسان صورة ما يتصل به أو يخصه <sup>(٢)</sup> » .

وكل هذا يفيد بأن إسلن يرى أن المسرح محاكاة . وهي فكرة متفق عليها منذ أرسطو . ولكن الخلاف بين المنظرين إنما هو حول طبيعة هذه المحاكاة وكيفيتها . أما حرفية ، إنما هو ينقل الواقع من خلال الرؤية الخاصة بال كاتب ، وأن هذه الرؤية ليست بالضرورة متوافقة مع صورة المجتمع عن نفسه ( كما هي الحال في مفهوم الدراما الكلاسيكية الفرنسية ) . وهو هنا يتفق مع وجهة النظرين في أن المسرح محاكاة للواقع ، إلا أنها تتجاوز هذا الواقع . وفي هذا

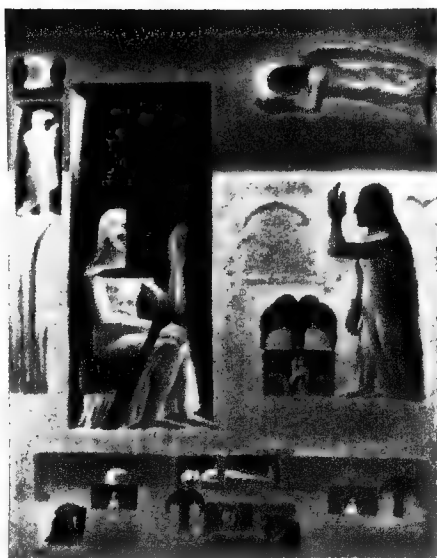
وتشبه المسرح بالمرآة من الصيغ القديمة المتوارثة التي نجدتها خاصة عند كتاب المسرحيات الشعبية ، مثل بيكسر يكور في خواطره عن الميودراما ، ووصفه لها بأنها « مرآة العالم » . وهي صيغة معادلة للمقولة التي يرددها النقاد ، نقلاً عن الفيلسوف دي بونالد ، من أن « الأدب تعبير عن المجتمع » . مثل هذه الصيغ التي تعبر عن بديهيات تصف - كما يؤكد رينيه ويليك - استاذ الأدب المقارن - بالمفوض والإيهام <sup>(٣)</sup> وتثير التساؤلات ، ونحتاج إلى إيضاحات وتفسيرات . ولقد اتخذت هذه الأفكار العامة صيغتها المادية في سلسلة مقالات من « ليون تولستوي مرآة الثورة الروسية » نشرها لينين في الفترة من ١٩٠٨ - ١٩١١ وأوضح فيها أن الأدب صلي أو صورة أساسها العلاقة بين القاعدة المادية للظروف الاقتصادية والعمل الأدبي . وهي نظرية سادت في روسيا ، كما اثرت التأثيرات نقدية محدودة القيمة في الغرب خاصة في فرنسا .

يتحدث هارثن إسلن في كلمة يوم المسرح العالي لعام ١٩٨٩ عن وظيفة المسرح في عصرنا الحاضر . ولعله من المفيد والضروري دراسة مقولته للتعرف على دلالاتها ورصد موقعها من النقد الغربي الحديث الذي يعبر عن مرحلة حضارية متكاملة .

ومقولة إسلن عن وظيفة المسرح جدية بالدراسة لأنه ناقده ارتفع ، في بعض كتاباته ، إلى مستوى التنظير ، خاصة في دراسته عن « تحليل الفن الدرامي » . حقا لا توجد لإسلن دراسة مستقلة ومتكاملة عن نظرية الدراما . إلا أن أراعه في هذا المجال العلمي متتارة في ثنايا كتبه ، خاصة هذا الذي أشرنا إليه .

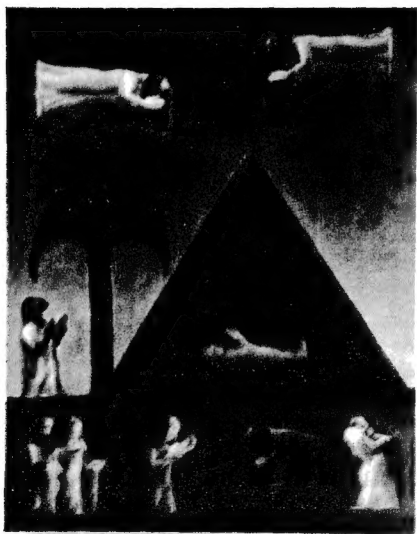
ونلاحظ في البداية أن إسلن - في كلمة يوم المسرح - لا يحدد وظيفة المسرح من فراغ ، وإنما هي عنده - كما هي عند غيره من المنظرين - مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ، ومستندة إلى مفهومه عن ماهية المسرح التي يحددها بأنها « مرآة تنعكس فيها ( ... ) حياة الجماعة ومشاكلها » .

# الحرية والتاريخ المصرى جولة فى معرض صبرى منصور











نحت من المرمر للفنان اللبناني جوزيف بصبوح .



باليه للفنان المصري أدهم وانلى .

